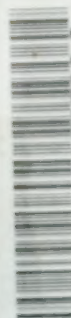
MEISTER · DER · GRAPHIK
BAND · III ·



ALBRECHT ALTDORFER UND WOLF HUBER

VON HERMANN VOSS

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

Meister der Graphik, Band III

ALTDORFER UND HUBER

Von Dr. Hermann Voss



Die schöne Maria von Regensburg

Farbiger Holzschnitt (verkleinert) B. 51, Schm. 52

MEISTER DER GRAPHIK

HERAUSGEGEBEN VON
DR. HERMANN VOSS · · BD III ·

ALBRECHT ALTDORFER UND WOLF HUBER

VON HERMANN VOSS

Mit 160 Abbildungen auf 63 Tafeln



VERLAG · VON · KLINKHARDT
& BIERMANN · IN · LEIPZIG

Den Druck dieses Bandes besorgte die Offizin von Julius Klinkhardt in Leipzig. Die Herstellung der Tafeln übernahm die Lichtdruckanstalt von Wilh. Hoffmann in Dresden. — Entwurf des Titels und des Einbandes von Anna Simons in London.

CAMPBELL DODGSON

ZUGEEIGNET

VORWORT

Eine Gesamtausgabe von Altdorfers und Hubers graphischem Werk bedarf keiner eingehenden Begründung. Beide Meister gehören zu denen unter den Altdeutschen, die uns heute noch ganz nahe stehen und in deren Empfinden wir uns jetzt unmittelbarer als vorausgehende Generationen versetzen können.

Der einleitende Text beabsichtigt nicht mehr als den Kunstfreunden, denen die beiden Künstler bislang fremd geblieben sind, eine knappe und von überflüssigem gelehrten Ballast freie Ergänzung und Erläuterung der Tafeln zu geben. Bei der Zusammenstellung der letzteren wurde, was die Stiche und Radierungen Altdorfers anlangt, absolute Vollständigkeit erstrebt (nur für die graphisch gleichgültigere Folge der Pokale wurden die Hopferschen Kopien als willkommenes Auskunftsmittel benutzt); bei den Holzschnitten durften eher ein paar Blätter entbehrt werden (zumal aus der schon durch Hirth reproduzierten Folge des Sündenfalls und der Erlösung des Menschengeschlechts).

Nicht aufgenommen wurden aus W. Schmidts Verzeichnis der Stiche (Meyers Künstler-Lexikon) die folgenden, die dem Meister fälschlich zugeeignet worden waren: Schm. 16 (Christus als Schmerzensmann und Maria), 52 (Lukrezia; Kopie nach Marc Anton), 68 (Kopie nach B. Behams B. 20) und die Landschaftsradierung Schm. 107, die das Monogramm von Altdorfers Bruder Erhard trägt. Von den bei Schmidt als „zugeschrieben“ aufgeführten Blättern konnten als sichere Arbeiten Aufnahme finden die Nummern 6 und 7.

Das weit weniger umfangreiche graphische Werk Wolf Hubers mußte vollständig reproduziert werden, wenigstens soweit es heute

bekannt geworden ist. Leider vermittelt es von der Bedeutung dieses Meisters keinen genügenden Eindruck, weil Huber sein Bestes nicht wie Altdorfer in der Graphik, sondern in seinen herrlichen Landschaftszeichnungen gegeben hat.

Es versteht sich von selbst, daß die Größe der Reproduktionen durchgehends den Originalen entspricht; wenn bei einzelnen Blättern dem Format des Bandes zuliebe von diesem Prinzip abgewichen werden mußte, so wurde das auf den Tafeln ausdrücklich vermerkt. Bei der Reihenfolge wurde die Chronologie der beiden Meister soweit als angängig zugrunde gelegt, doch macht die hier getroffene Anordnung natürlich keineswegs den Anspruch der Entwickelung genau zu folgen. Die Technik der Blätter wurde, wo es sich nicht um eigentliche Kupferstiche handelt, unter der Abbildung vermerkt.

Von einem kritischen Verzeichnis der Werke von Altdorfer und Huber ward um so lieber abgesehen, als zu der gründlichen Arbeit Schmidts nur wenige Berichtigungen und Erweiterungen gemacht werden konnten und ein breit angelegtes kritisches Verzeichnis in der Art des Paulischen Beham-Kataloges von anderer Seite schon vor längerer Zeit in Angriff genommen ist. Dagegen werden den Spezialforschern, denen das Bändchen freilich durchaus in zweiter Linie zugedacht ist, die Literaturangaben am Schluß des textlichen Teiles als bequemes Nachschlagematerial willkommen sein.

Es wäre der schönste Erfolg dieses Buches, wenn es in anderen den Mut wecken sollte, die köstlichen Schätze zu heben, die in den nur teilweise und zerstreut reproduzierten Handzeichnungen der beiden Meister schlummern. Zumal eine Zusammenstellung der Landschaftszeichnungen Wolf Hubers wäre ein Werk wahrhaft fruchtbarer Mitarbeit an der uns so notwendigen Rückeroberung der älteren deutschen Kunst.

Berlin, im Sommer 1910.

Einleitung

Die Entwicklung der Kunst im 15. und 16. Jahrhundert beruht auf dem Prinzip der lokalen Varietäten. So stark sich diese Tatsache einem jeden aufdrängen muß, der irgend ein kunstgeschichtliches Lehrbuch zur Hand nimmt, so wenig betont findet man die Tatsache als solche.

In Italien, um das beste und unverdächtigste Beispiel zu wählen, haben sich bis gegen das Jahr 1500 — nacheinander — zwei hauptsächliche lokale Stile herausgebildet: der toskanisch-florentinische und der venezianische. In deren vielfältiger Durchkreuzung und Durchdringung findet in der Hauptsache die Wellenlinie der Entwicklung des Quattrocento und Cinquecento ihre Erklärung. Allein schon eine Zusammendrängung der italienischen Kunstgeschichte in diese beiden Gruppen wäre ein Unding: man begriffe die Entwicklung der Florentiner Kunst nicht, ohne ausgiebig die Anregungen von Süden, von Umbrien her, zu berücksichtigen, und man erklärt nicht den venezianischen Stil, ohne auf die angrenzenden Landschaften, zumal die Lombardei, und weiterhin auf die Kunst des transalpinen Nordens eingehend Bezug zu nehmen.

Eines der Haupthemmnisse, das einer gewissenhaften Geschichte der künstlerischen Entdeckungen und ihrer sukzessiven Verbreitung entgegensteht, ist die Seltenheit des Falles, daß ein Forscher verschiedene Gebiete gleichzeitig umfaßt und es wagt, eine parallele Darstellung der Entwicklung verschiedener Landschaften zu geben. Es ist ein schweres Hemmnis für das Erkennen der oberdeutschen und oberitalienischen Entwicklung gewesen, daß man jene stets zusammen mit der mittel- und niederdeutschen und diese ausschließlich in Verbindung mit Florenz und der Toskana behandelt hat. Denn die künst-

lerische Geschichte Oberdeutschlands und Oberitaliens bietet nicht nur eine Fülle interessanter Parallelen: sie weist auch direkte Gemeinsamkeiten auf, die bei all den bekannten prinzipiellen Unterschieden deutscher und italienischer Kunst doch eine verbindende Betrachtung der beiden Gebiete unumgänglich machen. Im besonderen wird eine verläßliche Geschichte der künstlerischen Bestrebungen in Oberdeutschland erst dann erreichbar sein, wenn all die zahlreichen Einschläge von Süden her, deren Tragweite und Charakter fest umschrieben sind und nicht mehr Züge als charakteristisch für irgend eine deutsche Landschaft angesehen werden, die vielmehr auf italienischen Einfluß zurückgehen.

Was wir hier als Oberdeutschland zusammenfassen, ist natürlich in sich kein ganz einheitlicher Begriff. Wir rechnen dazu in der Hauptsache die Gebiete am oberen Rhein und der oberen Donau, also etwa die von den Alemannen bewohnten Gegenden (Schweiz, Elsaß, Schwarzwald), Oberschwaben, Ober- und Niederbayern, das Vorarlberg, Tirol und Steiermark, endlich Ober- und Niederösterreich. Es ist unnötig zu versichern, daß die Abgrenzung nach dem Norden hin weder kunst- noch volksgeschichtlich einwandfrei ist. Allein da der nördliche Teil von Schwaben wie das angrenzende Mittelfranken bereits Züge aufweisen, die nach Mitteldeutschland hinüberweisen, so haben wir geglaubt, um der reineren Scheidung willen die Grenze möglichst eng ziehen zu sollen, selbst auf die Gefahr hin, daß Gebiete, die wie Süd- und Nordschwaben nahe zusammengehören, voneinander getrennt wurden.

Lokale Kunstcharakter intuitiv zu verstehen, mag leichter sein, als sie in Worten klar zu legen und gar sie in abstrakte Begriffe umzusetzen. Innerhalb der deutschen Kunstschulen ist es wiederum einfacher zu erkennen, wie sich der Süden vom Norden, der Osten vom Westen unterscheidet als die feinen Differenzen etwa zwischen bayrisch und fränkisch, alemannisch und schwäbisch deutlich zu empfinden und auszudrücken.

Daß solche Abstufungen vorhanden sind, unterliegt keinem Zweifel. Schon in den noch primitiven Gestaltungen vom Anfange des 15. Jahrhunderts nimmt man sie wahr. Bayrische Figuren haben etwas Urwüchsiges, Starkes gegenüber den urbanen Gestalten in Franken. Die

Ecke um Basel herum, zusammen mit der Schweiz, hat gegenüber dem benachbarten und durchaus verwandten Schwaben doch ganz ihren eigenen Schlift. Witzsche Farbe, Witzsche Perspektive, Witzsche Linien — das alles atmet eine Frische und Herbheit, die schon im Temperament weit von beschaulichen Gemütern wie Moser abweicht.

Wieder einen anderen Ton schlagen die eigentlichen Oberschwaben an. Durch die „Bodenseemalerei" mit der oberrheinischen Ecke in Verbindung, haben sie doch eine eigene, rauhe Note. Man merkt ihren Werken an, daß man sich den Alpen nähert. Je mehr man an die bayerische Grenze herankommt, um so stärker wächst das Bedürfnis zu starkem, seelischen und künstlerischen Ausdruck. Vielfach fühlt man da rein äußerlich an den riesigen Dimensionen der Bilder, sonst verrät es sich in der Fülle von Gestalten, dem Reichtum an Ausdruck und in einer ganz eigenen, unvergleichbaren Koloristik. Jan Pollak, das Haupt der Münchner Schule von 1500 (der wildesten von allen) schließt eine ganze Entwicklung ab und faßt in einer imponierenden, gewaltsamen und doch absolut beherrschten Kunst die Bemühungen mehrerer Generationen zusammen. Neben ihm steht der Niederbayer Mair von Landshut, früher nur als Stecher bekannt, aber neuerdings auch als Maler nachgewiesen: ein origineller Kauz, ohne die Gewaltsamkeit und Monumentalität Pollaks, aber ein Mann von Erfindung und kein schlechter Kolorist. Das Ornament ist seine Leidenschaft; er wühlt in der unerschöpflichen Fülle des spätgotischen Krabbenwerkes und stopft damit seine Bilder bis in den letzten Winkel voll.

Niederbayern und Oberbayern sind keine sehr starken Unterschiede, obgleich Differenzen gewiß vorhanden sind. Allein an Oberbayern stößt eine Ecke von ganz eigenem Charakter an: das Erzbistum Salzburg. Die Malerei in diesem Gebiete hat sich in der Tat gerade von den Auswüchsen des anstoßenden Oberbayerns ferngehalten und gegen Ende des 15. Jahrhunderts einen Künstler hervorgebracht, der markant die Eigenheiten Salzburgs vertritt: Rueland Fruhauf. Weder das künstlerische Temperament des Jan Pollak noch die Beweglichkeit Alexander Mairs ist seine Sache; er arbeitet mit wenigen, schematischen Typen, einförmigen, obgleich sauberen Farben, mit bestimmten Requisiten in Komposition und Raumdarstellung. Abwechselnd in Salzburg und Passau tätig, war er vielfältig von Einfluß und in seiner Landschaft

fast unumschränkt maßgebend. In seiner Kunst liegt eine Hauptwurzel des sogenannten „Donaustiles", d. h. eben der künstlerischen Richtung, die sich in Altdorfer und Huber als Hauptvertreter verkörpert. Ein jüngerer Meister des gleichen Namens, der ihm ungemein ähnelt, aber seine Kunst weiter entwickelt, wird von ihm unterschieden: das Hauptwerk, mehrere Serien kleinerer Bilddarstellungen in Klosterneuburg bei Wien, bildet in den fein empfundenen Landschaften, den klein hineingefügten Figuren schon ganz den intimen Altdorferschen Stil vor, ohne daß auch in Farb- und Formensprache entscheidende Beziehungen da wären.

Fragen wir nach Regensburg selber, dem Orte von Altdorfers Wirken, so haben wir es hauptsächlich mit dem Miniaturisten Berthold Furtmeyr zu tun, der noch weniger als etwa Rueland Frühauf eine bedeutende Persönlichkeit war, aber eine Besonderheit in seiner Kunst ausgebildet hatte, auf die zu achten ist. Er verleiht in seinen kleinen, farbenfreudigen Bildchen der Landschaft eine bis dahin beispiellose Bedeutung. Einmal gibt es nicht wenige Blätter in den von ihm illuminierten Büchern, in denen die Landschaft bereits als das Primäre, das Figürliche als bloße Staffage erscheint, dann behandelt er die Konfiguration von Wiesen und Büschen, Bergen und Häusern mit solcher Liebe und so viel lebendigem Landschaftsempfinden, daß man wohl annehmen muß, daß geborene Naturpoeten wie Altdorfer, daran ihre Freude gehabt haben. Aber so vorgeschritten die Anordnung der Landschaftskulissen, so intim das Naturgefühl bei Furtmeyr ist, in der Durchführung der einzelnen Motive herrscht noch die alte gotische Schablone; es gibt ein bestimmtes Rezept für jeden Busch, jeden Baum, für Felsen, Berge, Himmel usw. Diesen Bann zu durchbrechen war Sache der Späteren und im besonderen Dürers.

Frühere Notizen über Altdorfer nannten diesen kurzweg einen Schüler Albrecht Dürers. Man tut gut, sich über die Gründe dieser Annahme nicht den Kopf zu zerbrechen; Albrecht Altdorfer signierte mit einem Monogramm, daß dem Albrecht Dürers fatal ähnelt und ihm sicherlich nachgebildet ist, und zudem war der große Nürnberger Meister in seiner Zeit eben eine so überragende Größe, daß der Vermerk „élève d'Albert Dürer" schließlich bei keinem gleichzeitigen

deutschen Meister so ganz abwegig ist. Von einer direkten Schülerschaft Altdorfers in Nürnberg kann jedoch keine Rede sein, obwohl eine Urkunde ihn „Maler von Amberg" nennt und somit der mittelfränkischen Kapitale nähert.

Andere haben einen Einfluß Mathias Grünewalds auf Altdorfer wahrscheinlich machen wollen. Wie nämlich die älteren Kunstforscher alles möglichst auf Dürer zurückzuführen suchten, so taucht bei manchen Neuern überall die Gestalt des großen Aschaffenburgers als deus ex machina auf. Ihre Verwendung hat vor Dürer den Vorteil, daß man nicht an einen bestimmten Ort gebunden ist. Wo Grünewald eigentlich angesessen gewesen sei, wissen wir nicht genau, und so ist es der Phantasie überlassen, ihn bald hier bald da nach Bedürfnis auftauchen und in die Dinge hineinreden zu lassen — denn im Kopf hat das ja keine Schranken. Wo eine kühne luminaristische Idee, eine Seltsamkeit der Auffassung, ein eigenartiger Farbenakkord überrascht, kann man das mit einer mehr oder minder transzendentalen Einwirkung des Aschaffenburgers erklären und ist wenigstens dessen sicher, daß das Gegenteil nicht zu erweisen ist. —

Das eigentliche Fazit des früheren Dürerschen Schaffens, ohne das die gesamte Kunst Altdorfers jedenfalls nicht zu denken wäre, finden wir in seinen Stichen gezogen. Von den Zeichnungen sehen wir ab, da sie meist doch nur als Selbstgespräche des Künstlers aufzufassen sind; und auch die Holzschnitte, obgleich weit verbreitet, dürfen wir wohl in die zweite Linie zurückdrängen. Eigentümlich ist es mit seinen Bildern bestellt. Einzelne muten wie eine geniale Fortführung und Erweiterung der Nürnbergischen Tradition an; in anderen — vor allem dem Dresdener Altar — sehen wir den Künstler im inneren Kampfe mit den auf ihn eindringenden übermächtigen italienischen Ideen. Im ganzen nehmen wir Dürers malerische Tätigkeit bis etwa zum Jahre 1500 als eine grandiose persönliche Leistung, eine imponierende Auseinandersetzung mit mancherlei fremden Dingen hin — aber der eigentliche Akzent scheint uns auf den gleichzeitigen Stichen zu ruhen, die von allem Technischen und rein Künstlerischen völlig abgesehen eine hohe menschlich-geistige Bedeutung als erste Dokumente einer neuen Weltauffassung, der deutschen Renaissance, haben. So gefährlich es in Anbetracht ihrer verschiedenen Persönlichkeiten ist

Schongauer und Dürer zu konfrontieren: der Vergleich ihrer Stiche wird immer wieder gemacht werden müssen; und auch wenn man der Bewährung der Individualität alle erdenklichen Rechte läßt, wird der Kontrast Schongauer-Dürer immer noch in der Hauptsache als Abstand zweier Weltauffassungen bestehen bleiben. In Schongauer findet die alte gotische Tradition, die schließlich in den feineren, schwächlicheren Empfindungen, dem Unindividuellen und zwecklos Spielerischen aufgeht, ihren Konradin. Begabter als alle Gleichzeitigen schuf er sich eine Technik, die den Früheren gegenüber in mehrfacher Hinsicht als etwas neues erscheint, aber in seinem Verhältnis zur sichtbaren Welt, in seiner körperlichen und geistigen Auffassung des Menschen blieb er selbst mehr als andere Zeitgenossen (z. B. der Hausbuchmeister) beim Alten beharren, dessen letzte Stunde schon nahe bevorstand.

Nehmen wir das oberbayerische Gebiet aus, in dem es schon vom Anfang des 15. Jahrhunderts an heimlich gewühlt und gekocht hatte, bis sich die hochgetriebene Spannung in der Gestalt Pollaks endgültig Luft verschaffte — so ist das Bild der altdeutschen Kunst bis etwa 1490 ein ziemlich friedliches. Verhaltene Leidenschaft hatte es in Nürnberg wie in Schwaben schon um 1440—50 gegeben, aber dann hatte niederländischer Einfluß Öl auf die sich erhebenden Wogen gegossen und eine gewisse Flauheit und Mittelmäßigkeit in das allgemeine Bild gebracht. Wolgemut in Franken, Herlin und Schüchlin in Schwaben, Isenmann und Schongauer im Alemannengebiete — sie beherrschen die Situation. Da fährt es — um 1490 — von verschiedenen Seiten wie ein Sturmbrausen in die Stille: Veit Stoß, der von Polen nach Nürnberg übergesiedelte Holzbildhauer, der die spröde Materie in heftige Bewegung bringt, mit Hell- und Dunkelkontrasten seine Werke aufpeitscht; Michael Pacher, der gewaltige Tiroler Maler und Bildschnitzer, der Mantegnas Stil in das Spätgotische übersetzt und absichtsvoll das Bizarre und Sonderbare bevorzugt — beide vertraten bei verschiedener Schulung und Individualität eine ähnliche Steigerung des Seelenlebens. Die aus dem 18. Jahrhundert bekannten „Stürmer und Dränger“, jene Richtung, die mit dem jungen Goethe so nahe in Berührung war, ist vergleichend herangezogen worden: wie diese aus

Widerwillen gegen die egalisierende Manier der Aufklärung den Ausdruck so stark wie möglich wählten und häufig dabei in das Gräßliche verfielen, so auch Pacher und die ihm geistig verwandten Meister seiner Zeit, die mit einer gewissen Wollust in den furchtbarsten Momenten der Passion, in den gräßlichsten Martyrien der christlichen Heiligen wühlen, eben aus Reaktion gegen die schwächliche gotische Konvention der Vorgänger.

Der Sturm und Drang von Anno 1490 ist ein ähnlich elementar überschäumender, alles befruchtender Sturzbach gewesen wie die spätere, literarische Bewegung; und wie sich aus dieser die Gestalt Goethes abklärt, so schenkt uns die Unruhe der 1490er Jahre indirekt unseren größten künstlerischen Heros: Albrecht Dürer. Die Linie, die den Nürnberger Meister mit Altdorfer verbindet, ist, so wenig man sie leugnen darf, schwer wahrzunehmen. Vielleicht war es ein weniger bekannter Stecher, der das Monogramm M. Z. trägt, von dem der Regensburger direkter angeregt wurde, obgleich M. Z. aus dem eigentlichen Bereiche der Dürerschen Kunst kaum hinausführt. Dieser Stecher liebt nicht wie der Sturm und Drang das Gräßliche und Wilde, künstlerisch gesprochen das Ungeklärte, sondern er knüpft an die mehr zarten und innigen Züge in Dürers Werken an und leitet zu einer neuen Idealität hinüber, die nicht mehr gotisch-schematisierend ist, sondern bereits die Verwandtschaft (und die Berührung) mit der individualisierenden italienischen Renaissance verrät. Der Übergang liegt, wie angedeutet, bei Dürer selber. Zeigen dessen frühe Holzschnitte noch stark den Zusammenhang mit den Meistern des Sturmes und Dranges (vor allem mit Veit Stoß), so weist das Kupferstich-Œuvre ein mehr gen Süden gekehrtes Antlitz auf. Hier sind es die Motive des unmittelbar Menschlichen, die dargestellt und mit neuem, humanen Sinne durchtränkt werden: so etwa die Madonnendarstellung, die einen zärtlicheren, rein menschlichen Charakter erhält, dann religiöse Szenen wie der betende verlorene Sohn, in denen die Empfindung über das Dogmatische überwiegt, und endlich die ganze reiche Welt des Profanen, das zwar keineswegs neu entdeckt wurde, aber erst jenen Reichtum, jene völlige Unbefangenheit erhielt, an dem wir Renaissance und Humanismus erkennen.

Zur neuen Auffassung des Menschen gesellt sich das freiere,

stärkere Gefühl für das Individuelle in dessen Umgebung, also in Tracht, Geräten, Interieurs, und untrennbar damit verbunden der Sinn für die Landschaft und die Vorgänge in der Natur. Das Naturgefühl tat damals einen Schritt, der über jahrhundertelange Stagnation hinausführt und vielleicht mit keinem der späteren Fortschritte dieser Art verglichen werden kann. Für Altdorfer im besonderen ist diese Erweiterung des Naturgefühls von größter Bedeutung gewesen, wenn auch hier gesagt werden muß, daß der Monogrammist M. Z. in manchem unmittelbarer auf den „Donaustil“ vorbereitet denn Dürer selber, an dem sich der Monogrammist geschult und herangebildet hat.

I. Altdorfers Leben

Über die äußeren Umstände von Altdorfers Leben sind wir durch Dokumente und alte Notizen verhältnismäßig gut unterrichtet. Wir wissen, daß er im Jahre 1505 das Regensburger Bürgerrecht erwarb, und da zu dessen Erwerbung das Alter von 25 Jahren mindestens erforderlich war, so dürfen wir sein Geburtsjahr auf 1480 oder nicht lange vorher präzisieren. Vielleicht war er geborener Regensburger, die Urkunde von 1505 nennt ihn zwar „Maler von Amberg", braucht jedoch damit nicht ausdrücken zu wollen, daß er aus Amberg stammte. Für die Regensburger Abstammung sprechen die Namen der Geschwister Albrechts, die nach Regensburger Lokalheiligen genannt wurden. Den eigentlichen Lehrer Altdorfers kennen wir nicht. Was für Einflüsse auf ihn gewirkt haben mögen, wurde oben erörtert.

Die weiteren Notizen aus seinem Leben, für seine künstlerische Entwicklung durchweg belanglos, zeigen uns, wie Altdorfers Wohlstand und Ansehen rasch steigt: 1513 kauft er ein Haus, 1518 erwirbt er ein zweites hinzu. Häufig bekommt er „offizielle" stadtische Aufträge; er tritt in den „äußeren Rat" der Reichsstadt und gehört im Februar 1519 zu denen, die der Regensburger Judengemeinde die Vertreibung aus der Stadt verkündeten. Die Synagoge wurde von der fanatisierten Bevölkerung niedergerissen und an ihrer Stelle das alte Bildwerk der wundertätigen „Schönen Maria von Regensburg" errichtet, zunächst in einer kleinen, hölzernen Kapelle, während dann der Plan zu einem größeren, imposanten Bau in Renaissanceformen gefaßt wurde.

Altdorfer erhielt eine Reihe von Aufträgen, die zum Teil mit dem Kulte der „Schönen Maria" in Zusammenhang stehen. So malte er eine Fahne mit Marienbild und Stadtwappen, einen Vorhang zum

„Heiligtumstuhle“ der neuen Kapelle, er verzierte den Ablaßbrief für die Wallfahrtsstätte u. a. Vor allem regte ihn der bis 1523 währende Begeisterungstaumel für die „Schöne Maria“ zu einer Reihe graphischer Arbeiten an, auf die wir näher einzugehen haben. Von 1523 an wurde es wieder stiller in Regensburg. Wir hören von weiteren Ehren, die man Altdorfer übertrug: 1526 ward er in den „inneren Rat“ gewählt, von 1526 an verwaltete er außerdem das Amt eines Stadtbaumeisters und baute als solcher den Weinstadel, das Schlachthaus (1527) und den Marktturm. Auch über die 1529 und 1530 gegen die Türken erbauten Basteien führt er die Oberaufsicht. Selbst zum Bürgermeister dachte man ihn zu ernennen, allein Altdorfer wandte einen Auftrag des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern vor, um das angebotene Amt auszuschlagen.

1538 machte Altdorfer sein Testament, kurz darauf starb er, angeblich am 14. Februar. Eine Reihe urkundlicher Notizen, die an sich belanglos sind, stellt seinem Charakter, seiner Lebensführung und Begabung ein höchst ehrendes Zeugnis aus. Er war mit Vielen unter den Bekanntesten der Zeit in Berührung: so mit dem Kaiser Maximilian, an dessen künstlerischen Unternehmungen er beteiligt war, mit Dürer (?), der ihm 1509 eine Handzeichnung geschenkt haben soll, mit dem Herzog Wilhelm von Bayern u. a. Sein Leben verfloß in stiller, aufwärtsstrebender Linie. Es scheint, daß er nach einer großen Reise um 1510, die ihn nach Tirol, Österreich und vielleicht nach Oberitalien brachte, Regensburg kaum mehr verlassen hat. Dafür wirkte er in der Gegend der mittleren Donau auf Viele anregend und schuf durch sein Beispiel jenen innerhalb der deutschen Kunst einzigen „Stil“, den wir „Donaurenaissance“ oder „Donaustil“ nennen. Unmittelbar von ihm angeregt erscheinen Wolf Huber von Passau, der begabteste seiner Schüler, Michael Ostendorfer, ein Landsmann des Meisters und viele andere, deren Namen wir nicht immer kennen. Sowohl die Graphik wie die Malerei, ja selbst Architektur und Plastik hat Altdorfers Kunst befruchtet und für eine Reihe von Dezennien stark auf die künstlerische Entwicklung Deutschlands gewirkt. Bis in spätere Jahrhunderte ist er in seiner Heimat eine bekannte Größe geblieben. Allmählich vollzog sich ein wahrer Exodus seiner Bilder aus Regensburg, die in die Galerien von München, Wien, Berlin u. a. übergingen. So farbenfreudig

und lebendig diese Gemälde wirken, so ist Altdorfers eigentliches Revier doch die Graphik gewesen. In seinen Stichen, Radierungen und Holzschnitten hat er eine unerschöpfliche Fülle von Ideen und Einfällen, von Visionen und poetischen Gedanken niedergelegt, die nicht veralten können, und in manchem Belange erscheint er uns heute unter seinen deutschen Zeitgenossen als der „modernste“ Künstler und Mensch. An der Hand unserer Abbildungen gehen wir daran, die Entwicklung seines Stiles und seiner Fähigkeiten zu verfolgen.

II. Die Frühzeit (1506—1510)

Die frühesten graphischen Arbeiten Altdorfers sind kleine Stiche, die aus den Jahren 1506—10 herrühren. Fast alle diese Arbeiten sind im Gegensatz zu den Stichen des reifen Meisters, auf denen die Jahreszahl fehlt, mit Monogramm und Datum versehen. Schon in diesen noch so unreifen, tastenden Versuchen ist deutlich wahrzunehmen, wohin es den jungen Künstler drängt: innerhalb eines kleinen, anspruchslosen Formates sucht er den Eindruck der Luftigkeit durch Anwendung kleiner Figuren, dünner Formen, zarter Linienführung hervorzubringen. Von der schülerhaften Nachahmung eines bestimmten Meisters ist schon hier nicht die Rede; tritt auch z. B. in der heiligen Katharina und dem Gegenstück, der hl. Barbara (Taf. 2), ein gewisser Einfluß des M. Z. zutage, der sich in den dünnen Fältelungen der Gewänder, dem Typus und der Stichtechnik äußert, so hat doch die voraufgehende Kunst etwas ähnliches an Feinheit und Zartheit der Ausführung und Empfindung nicht aufzuweisen. Von den beiden erwähnten Blättern möchte das der hl. Barbara das jüngere sein; die Raumkomposition ist hier von größerer Originalität, die Handhabung des Stichels sicherer und der Typus schon ganz in der volkstümlichen Art, in der der Künstler den Bayern verrät. Die hl. Katharina hat in Bewegung und Ausdruck des Gesichtes eher noch etwas Sentimentalisches, Empfindsames.

Den beiden Heiligen steht die Madonna mit dem Kind und zwei Knaben von 1507 nahe (Taf. 2). Es ist ein häufiges Blatt, von dem die Platte noch vorhanden ist — demgemäß existieren davon besonders viele moderne, an ihrer Flauheit kenntlichen Abdrücke. Auch diese Komposition weist in den auf einem Abhange stehenden Bäumen Züge auf, die an M. Z. gemahnen, allein die eigentümliche Umrißlinie der Ma-

donna, das Verschwollene der Form, der rundliche, bäurische Typus sind wieder originell altdorferisch. Kennzeichnend für das malerische Talent des jungen Künstlers ist die Tiefe und die glückliche Verteilung der Schatten sowie die sonderbare Umdeutung des Nimbus zu einer Lichterscheinung. Der Donaustil hat sich gerade dieses letzten Motives bemächtigt und Wirkungen daraus zu ziehen verstanden, die sich mit der Kunst des Matthias Grünewald vergleichen.

Dem Umfange nach eine Hauptarbeit dieser frühen Periode, gehört die stehende Madonna mit Sternenkrone von 1509 (Taf. 4) doch keineswegs zu Altdorfers glücklichen Werken. Sie ist abgeleitet aus Dürers gleichartigem Stich B. 31 von 1508, paraphrasiert ihn aber nicht eben in günstiger Weise. Die Gestalt ist in die Breite gegangen und leidet an einer gänzlich unmöglichen Anatomie: der Kopf der Madonna ist zu klein, jener des Kindes umgekehrt zu groß. Offenbar war Altdorfer daran gelegen, das Berauschende, Prächtige der Wirkung zu steigern — man merkt das besonders an der reichen Flut der Haare —, allein das Blatt macht doch nur in jeder Hinsicht den Eindruck der Lahmheit und der Schwäche gegenüber dem herrlichen Stiche Dürers.

Mit großem Erfolge betrat Altdorfer in denselben Jahren das Gebiet des Profanen. Vor allem kennen wir einige Landsknecht-Darstellungen, die von großer Originalität sind und mit den Werken gleichzeitiger schweizer Meister konkurrieren dürfen, obwohl sie längst nicht das Verwegene, Martialische eines Urs Graf oder Manuel Deutsch besitzen. Charakteristisch sind an diesen Vertretern der maximilianischen Soldateska die grimmen Gesichter, die „zerhauenen“ Kostüme und vor allem die Hüte mit den riesigen Federbüschen, die der junge Künstler mit so viel Schmiß und Temperament zu zeichnen weiß. Auch die Damen von damals ließen sich diesen Kopfputz nicht entgehen, wie Tafel 2 in grottesker Form zeigt; und unsere Augen, die neuerdings wieder an ganz ähnliche Hutkolosse gewöhnt sind, finden diese protuberanzenartigen Ausstrahlungen nicht einmal mehr sonderlich auffallend. Altdorfer selber muß eine besondere Freude an dieser Mode empfunden haben, steigert er doch das Verhältnis des winzigen Kopfes zu dem fabelhaften Hutschmuck bis zum augenscheinlich Unmöglichen und Phantastischen. Auch der Umfang des Décolleté, daß er uns selbst bei christlichen Heiligen wie der hl. Barbara bietet, dürfte das

Maß des damals Üblichen überschreiten und läßt sich überhaupt wohl nur durch Altdorfers Unkenntnis bzw. Vernachlässigung des Anatomischen erklären. Die hl. Barbara z. B. besitzt Schultern, deren Abfall nach unten geradezu als anthropologische Abnormität aufzufassen wäre, dürften wir dem Künstler in der Tat zumuten, daß dies seine Begriffe von menschlicher Anatomie waren. Er nahm sich eben das Recht, wenigstens in diesen ersten Jahren, willkürlich damit umzuspringen und alles der sozusagen „mondänen" Wirkung wegen zu stilisieren. Der junge Altdorfer ist, ähnlich wie Dürer in seiner frühesten Periode, ein vortrefflicher Interpret der Mode gewesen. Lebte er heute, wo der Einfluß des Künstlers auf die Gestaltung der Zeittracht so stark im Wachsen begriffen ist, so würde er die Mode zweifellos nicht unbeeinflußt lassen.

Sind die bisher erwähnten Arbeiten ihrer ganzen Eigenart nach deutsch, wurzeln sie in deutschen Kostümen, Kompositionen und Empfindungen, so beweisen einige weitere Blätter der Frühzeit, daß dem jungen Künstler italienische Kunst ebensowenig fremd war. Aus den welschen Niellen und Stichen, die damals anfingen in größeren Mengen über die Alpen zu gelangen, lernte er eine ganze Welt kennen, die sich neben das Religiöse und das bloß-Wirkliche stellen durfte und seiner reich quellenden Phantasie erst den rechten Stachel zum Erfinden und Gestalten bot: die Welt der antiken Mythologie und der „klassischen" Allegorie. Die ersten Beispiele rühren aus dem Jahre 1506 her: Altdorfer schuf damals drei Blätter, die er nach italienischen Vorlagen frei kopierte, die „Prudentia" auf der Schlange (Taf. 3), die „Versuchung der Einsiedler" (Taf. 1) und eine stehende nackte Kriegerfigur (Taf. 3); erstere eine freie Variante eines Niello, den er auch später noch als Vorbild verwertet hat, die „Versuchung" offenbar die stark persönliche Umbildung einer Plakette oder dergleichen, ebenso der Krieger, vielleicht ein Mars, bei dem die Gewandbehandlung wieder an M. Z. denken läßt.

Aus dem Jahre 1507 haben wir einen weiteren Beleg für des Künstlers Beziehungen zur transalpinen Kleinkunst: einen reizenden Knabenporträtkopf (Taf. 2), den man früher sonderbarerweise als Selbstbildnis ansprach, während jetzt niemand zweifeln wird, es mit einem der typischen Jünglingsköpfe des Quattrocento zu tun zu haben, der hier

freilich in eigenartiger Weise umgebildet wurde. Gemeinsam ist all diesen Arbeiten der dunkel schraffierte Grund, der an die Nachahmung der Niellokunst oder eine verwandte Gattung denken läßt. Die Strichführung ist, entsprechend der frühen Zeit, noch vielfach unsicher und allzu zimperlich; verblüffend ist der Abstand von dem technisch viel freieren Madonnenstich von 1509, den wir besprochen haben.

Ob auch das sonderbare Blatt der „Fortuna auf der Weltkugel" von 1511 (Taf. 1) sich an ein Niello anlehnt, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls handelt es sich um eine Arbeit von ganz besonders reizvoller Erfindung. Aus dem gleichen Jahre rühren mehrere profane und zwei religiöse Darstellungen, der hl. Sebastian am Baume und der hl. Christophorus (Taf. 4) her; alle zeichnen sich durch große Feinheit und malerische Wirkung aus und beschließen diese früheste Periode von Altdorfers Schaffens sehr glücklich.

Eine sichere unbeschriebene Arbeit des Meisters trage ich kurz nach: eine Fortuna oder Flora, die, scheinbar als Unikum, auf dem Weimarer Kupferstichkabinett aufbewahrt wird (Taf. 3). Das Blatt ist undatiert und technisch von auffallender Primitivität. Man wird kaum fehlgehen, wenn man es ganz an den Anfang der Produktion des Künstlers stellt und es vielleicht noch vor dem Jahre 1506 ansetzt.

III. Das zweite Dezennium
Altdorfers Holzschnitte
Die ersten Radierungen

Um die Jahre 1510—11 erfolgt in Altdorfers Entwicklung ein tiefer Einschnitt. Äußerlich markiert er sich durch die Tatsache, daß sich der Künstler vom Kupferstich dem Holzschnitt zuwendet, daß er von den zagen und zärtlichen Schraffierungen der Frühzeit überleitet zu einem kräftigen Duktus der Linie, zu scharfen, unmittelbaren Helldunkel-Kontrasten und sich nicht mehr mit Miniaturformaten begnügt, sondern zu beträchtlichen Abmessungen greift.

Die Veranlassung dieser plötzlichen, sprunghaften Wandlung ist eine Reise des Künstlers nach Tirol, Oberösterreich und vielleicht nach Italien gewesen. Der hl. Georg von 1511 (Taf. 6) läßt in den kühnen Gebirgsformationen des Hintergrundes die Wirkung erkennen, die auf Altdorfer, den geborenen Landschafter, das Hochgebirge ausgeübt hat. In den kühn gestalteten, oftmals in phantastischen Windungen gebogenen Büschen, Bäumen und Gräsern spiegelt sich die tiefe Empfindung, die in der Seele des jungen empfänglichen Künstlers die Betrachtung der immer neu sich formenden Natur auslöste. Die liebevolle Wiedergabe alten Mauerwerkes, ruinöser Architekturen und dergleichen aber beweist, wie sich Altdorfers Naturempfinden auch in die Gebilde der ordnenden Menschenhand hineinzufinden beginnt, zunächst wohl mehr durch den unbestimmten poetischen Reiz zerbröckelnder Steinmassen, dann durch die Wirkung des Räumlichen angezogen und schließlich angelangt bei einem wirklichen Verständnis für die Bedingungen der Architektur. Altdorfer scheint in seiner Baumeistertätigkeit keine Gebäude ausgeführt zu haben, in denen er die Möglichkeit fand, sich als Baukünstler frei und vollständig auszusprechen, aber in seinen graphischen Arbeiten hat er Gelegenheit gehabt, eine Fülle nicht

immer streng architektonischer, aber dekorativ oft höchst reizvoller und origineller Ideen auszustreuen.

Fragen wir nach den künstlerischen Einflüssen, die zur Schaffung dieses neuen Stiles bei Altdorfer beigetragen haben, so ist in erster Linie die an Mantegna geschulte perspektivische Kunst des Tirolers Michael Pacher und seiner Nachfolger zu nennen. Altdorfer muß den berühmten Altar zu St. Wolfgang, das Meisterwerk des großen Tiroler Malers und Holzschnitzers, gesehen und nebst anderen Arbeiten Pachers eingehend studiert haben. Nur so erklärt sich das ganz neue Verständnis für den Raum und die räumliche Abstufung nach der Tiefe zu, wie es aus seinen Werken nach 1510 zu uns spricht, nur so erklären sich die perspektivischen Verkürzungen und schwierigen Stellungen seiner Figuren — man ziehe beispielsweise den Henker von der „Enthauptung des Täufers" (Taf. 8) herzu —, nur so wird der bizarre Faltenwurf der Gewänder, die charakteristischen Zickzackfalten an Stelle der früheren zahmen Gewandmotive, verständlich.

Ein charakteristisches Merkmal dieses mantegnesk-pacherischen Einschlages sind auch die gleichsam terrassenartigen Abschroffungen des Bodens und der fast überall durchgeführte tiefe Gesichtspunkt, der die zahlreichen starken Überschneidungen der Figuren bedingt und jene jähe Kontrastierung von Vorder- und Hintergrund hervorruft, die für Altdorfers mittlere Zeit so bezeichnend ist.

Beweise dieser Einflüsse finden sich ganz besonders in der erwähnten „Enthauptung des Täufers", dem „Urteil des Paris" (Taf. 7) und dem „Kindermord" (Taf. 5), die beiden letzteren von 1511, ebenso häufig aber auch in der bekannten reizvollen Serie mit der Leidensgeschichte Christi, die Dürers „Kleiner" Passion in der Idee nachgebildet ist, aber formal-künstlerisch der Mantegnarichtung weit mehr verdankt (Taf. 12—14). Es ist interessant an einem besonders schlagenden Beispiel zu sehen, wie Altdorfer Mantegna selber, oder, um vorsichtig zu sein, Ideen aus Mantegnas engstem Kreise sich zu eigen gemacht und originell verwertet hat. Man vergleiche den Stich der „Kreuzabnahme" mit der „Kreuzigung" Altdorfers aus der Leidensgeschichte: die Gruppe der um Maria Beschäftigten entspricht sich deutlich in allen wesentlichen Punkten, wie sehr auch die maßvolle, ruhige Gehaltenheit des Italieners in das nordisch Leidenschaftliche übersetzt er-

scheint. Ziehen wir den späteren Kreuzigungsstich Altdorfers heran, den wir uns zu Anfang der zwanziger Jahre entstanden denken (Taf. 27), so sehen wir, wie der nun gereifte Künstler nochmals auf den gleichen Ausgangspunkt zurückgeht, wie er aber diesmal sich von der Komposition als Ganzem anregen läßt und das gesamte räumlich-kompositionelle Arrangement zwar nicht übernimmt, aber doch daran anknüpft. Die Darstellung hat nun mehr Tiefe, mehr Inhalt, Bewegung und Kontraste bekommen, die Figuren sind besser voneinander gelöst, ihre Anssatzpunkte auf dem Boden sind klargelegt, und die kluge Benutzung der Baumstämme als Vertikalen sowie die vortreffliche Behandlung des Atmosphärischen gehen noch über Mantegna selber hinaus.

Wie Altdorfer sich jetzt besonders in der Wiedergabe komplizierter Haltungen und Bewegungen gefällt, so entnimmt er auch Bewegungsfiguren, wie den Christus, der zum Limbus hinabsteigt, aus Mantegnas B. 5 oder den Mann auf der Kreuzabnahme, der Christi Leichnam herabläßt, aus B. 4. Ein charakteristisches Mantegnamotiv (ebenfalls auf B. 4 z. B. zu finden) sind die beiden schreitenden Männer im Hintergrund einer Darstellung, die von Altdorfer und sodann dem ganzen Kreise der Donauschule begierig aufgegriffen und verwertet werden.

In dem, was den dekorativen, eigentlich graphischen Charakter seiner Holzschnitte von 1511—14 c. ausmacht, der krausen, verschnörkelten Linie, der Fülle ornamentaler, kalligraphischer Einfälle in Vegetation usw., ist Altdorfer natürlich möglichst der Gegenpol zur italienischen Graphik, die sich auch hierin von allen Extravaganzen fernhält. Dagegen ist evident, daß der Regensburger Meister gerade im linearen Duktus seiner Pflanzen, Bäume, Berge usw. außerordentlich viel von Cranachs Art hat, daß er dessen Holzschnitte rein als graphische Leistungen bewundert und nachzuahmen sucht, obgleich er seine derbe, urwüchsige Saftigkeit sofort in das Feinere, Gemäßigte umstilisiert. Cranach war in seinen jungen Jahren in den deutschen Südostgauen tätig gewesen und hatte dort lebhafte Eindrücke hinterlassen, so daß die Anlehnung Altdorfers an ihn keineswegs als etwas Zufälliges, Willkürliches zu erscheinen braucht.

Die Empfindungswelt, die aus den Holzschnitten des zweiten Dezenniums zu uns spricht, ist so reich und vielseitig wie weder

früher noch später bei unserem Meister. Während er sich nachher immer mehr auf das bloße Zuständliche, die Einzelfigur, die Landschaft, das Kunstgewerbe zurückzieht, bringen diese Holzschnitte dramatisch wilde und leidenschaftliche Szenen, wie den Bethlehemitischen Kindermord, dessen Gräuel mit komisch wirkender Drastik (ohne eigentliche Begabung für das Grauenhafte) geschildert werden, wie den Kampf des hl. Georg mit dem Drachen und die Enthauptung des Täufers. Eine ausgesprochene Vorliebe Altdorfers für solche Szenen anzunehmen, wäre freilich töricht; wenn man vergleicht, was Zeitgenossen und Vorgänger gerade aus Martyrien und Kampfszenen gemacht, mit welcher Leidenschaft sie das Grausige darin hervorgehoben haben, wird man Altdorfer außerordentlich gemäßigt und zahm finden.

Um die Mitte des Jahrzehntes klärt sich das Ungestüme, Hastige der Übergangsperiode zu einer gewissen Mäßigung ab; charakteristisch dafür ist die Heilige Familie (Taf. 11), mit der Altdorfer zur Idylle zurückgekehrt erscheint, und in der seine dekorative Begabung sich in glücklichster Weise gepaart zeigt mit tiefer Empfindung des Landschaftlichen und mit menschlich-gemütvoller Auffassung der Szene.

Ein Hauptblatt dieser Periode ist auch der hl. Hieronymus in der Höhle (Taf. 20), entstanden etwa um 1516, mit geringer geistiger Anlehnung an einen Holzschnitt Albrecht Dürers von 1512 (B. 113). Vergleicht man das Dürersche Blatt mit Altdorfer, so hat man an einem typischen Beispiel den Unterschied der älteren Auffassung, die den Menschen als bevorzugtes Moment innerhalb des Naturganzen gibt und der neueren, die ihn der räumlichen Einheit unterordnet. Auf dem Boden jener von Dürer geteilten Auffassung sind die großen Schöpfungen der italienischen Monumentalkunst der Renaissance und des Barock entstanden; auf die Basis dieser zuerst von Altdorfer mit Entschiedenheit eingenommenen Anschauung stellten sich in der Folgezeit die großen holländischen Meister. Es ist sehr eigenartig zu beobachten, wie eine der wesentlichen Voraussetzungen Altdorfers gerade für die Unterordnung des Figürlichen Mantegna, also ein Italiener, war, der seinerseits auf den weniger beachteten Jacopo Bellini zurückgriff, der uns somit als eigentlicher geistiger Begründer jener neuen Auffassungsweise zu gelten hat.

Eine weitere Hauptarbeit Altdorfers um die Mitte des zweiten Jahrzehntes sind einzelne Darstellungen an der Ehrenpforte des Kaisers Maximilians, in denen W. Schmidt sehr glücklich Altdorfers Hand herausgefunden hat und die wir zu des Meisters reizvollsten Arbeiten im Holzschnitt rechnen. Es ist vielleicht mit allzuviel Skepsis von diesen und ähnlichen Dingen aus Maximilians Kreise geredet worden; eine genauere Betrachtung des Triumphzuges, des Gebetbuches usw. wird immer mehr zu der Erkenntnis führen, daß die hierbei beschäftigten Künstler von ihrem Besten gegeben haben und daß dieser „maximilianische" Ton, den hier die Meister der deutschen Renaissance angeschlagen haben, der Grundton für den dekorativen Stil der Folgezeit geworden ist.

Altdorfers Arbeiten, die an der Triumphpforte eher untergeordnete Stellen einnehmen, gehören zu dem Muntersten und Fröhlichsten, das der Regensburger geschaffen hat; wie lustig ist z. B. das kunterbunte Stilleben des „Großen Schatzes" (Taf 18), den die Liebhaber des Kunstgewerbes mit ähnlichem Interesse wie Cranachs Hallesches Heiligtümerbuch betrachten werden, wie reizvoll das Lanzenstechen, wie unterhaltend das Jagdbild mit dem vielerlei putzigen Getier, wie höchst ergötzlich das krause Gewirr der Putten und Krabben auf dem Kuppelbau, der das Ganze bekrönt (Taf. 15)!

In der zweiten Hälfte des Dezenniums entstanden jene Werke, die in Zusammenhang stehen mit der Abreißung der Synagoge und dem Neubau der Kirche zu Ehren der Schönen Maria. Hierher gehört vor allem der berühmte, gelegentlich sogar überschätzte Farbenholzschnitt der „Schönen Maria" (Titelblatt), ferner ein dekorativ interessantes Blatt, das vielleicht als Idealentwurf des geplanten Altares anzusehen ist und deutlich die Einflüsse Venedigs auf Altdorfer zeigt (Taf. 25), weiterhin eine stehende Maria in gotischer Kirchenarchitektur (Taf. 20) und möglicherweise auch das wundervolle Hauptblatt „Die hl. Familie in einer Kapelle mit großem Taufbecken", dessen Stimmungswerte vielleicht kein deutscher Graphiker wieder erreicht hat (Taf. 23).

Mit diesem Holzschnitte, dessen dekorative Einzelheiten übrigens häufig nachgebildet worden sind, gehört technisch und geistig ein kleineres Blatt zusammen, das einen jungen Geistlichen als Adoranten vor der thronenden Madonna zeigt (Taf. 19). Die Gottesmutter blickt gelassen,

etwas leer ins Weite, aber um so leidenschaftlicher ist die Stimmung des knieenden Geistlichen. Die ernste düstere Gehaltenheit der Szene klingt aus in der für Altdorfer ungewöhnlich öden Architektur und der leeren Bühne im Hintergrunde. Gedankenvoll beugt sich der lautenspielende, altkluge Engel vorn links über sein Instrument.

Auch die übrigen, von uns noch nicht erwähnten Holzschnitte Altdorfers dürften in diese Periode fallen. Es sind zwei nicht uninteressante Darstellungen aus dem Alten Testament darunter: das Opfer Abrahams und besonders die Szene, wie Josua und Kaleb die Früchte des gelobten Landes heimtragen (Taf. 22). Das letztere Blatt verrät wieder deutlich den Einfluß Mantegnas, und zwar des „Triumphzuges Cäsars", den Altdorfer wohl aus den Stichen kannte. Das originelle Blatt „Jael schlägt dem Sisera den Nagel in den Kopf" (Taf. 9) erinnert durch die Verkürzung einigermaßen an Baldungs freilich viel späteren Stallknecht; ob das Blatt in diese oder eine etwas frühere Periode gehört, möchte freilich nicht ganz sicher zu entscheiden sein.

In das Jahr 1519 fallen Altdorfers erste Versuche in der Radierung, die Ansichten des Innern der zerstörten Synagoge und des Kreuzganges. In dem ersteren Blatte (Taf. 29) interessiert außer dem fein empfundenen Einfall des Lichtes, dessen korrekte und wirkungsvolle Wiedergabe den Maler und Architekten verrät, kaum etwas anderes als die sachliche Darstellung des der Zerstörung geweihten Raumes; der Kreuzgang dagegen (Taf. 30) hat außer dem luminaristischen Reiz auch ein gewisses kompositionelles Interesse. Technisch schließt sich Altdorfer in diesen Blättern besonders an Dürer an, den er übrigens auch hier an Feinheit überbieten möchte — den eigentlichen Stil der Radierung findet er erst mit den Landschaften, die eine ganz eigentümliche, an die Handzeichnungen gemahnende Leichtigkeit der Strichführung aufweisen, und in denen der Charakter des Luftigen, Atmosphärischen ausgezeichnet getroffen ist.

Man kann diese wohl in den zwanziger Jahren und bald nacheinander geschaffenen radierten Landschaften (Taf. 31—36) als eine Reaktion gegen die Subjektivität der Frühwerke auffassen. Von Phantastik ist, entgegen den Arbeiten um 1510 und der Folgezeit, kaum noch die Rede; Altdorfer bemüht sich jetzt ein jedes Gewächs mit voller Sachlichkeit aufzufassen und ohne sozusagen kunstgewerbliche Übertreibungen und

Abwandlungen dennoch persönlich zu empfinden und sein Pflanzendasein innerlich nachzuerleben. Es ist charakteristisch, daß der Künstler von der Einzelexistenz der Pflanze, des Baumes, des Felsens ausgeht, und daß in der Anlage des Geländes eher gewisse Konventionen, die freilich ihm selber gehören, wiederkehren. Auch dürfen wir kaum wagen anzunehmen, daß diese Blätter wirklich direkte Aufnahmen nach der Natur — wie manche Landschaftszeichnungen Hubers — seien; die eigenartige Verwertung verschiedener, lose miteinander verknüpften Gründe, das Auftauchen bestimmter Baumkulissen im Vordergrund verwehren eine solche Vorstellung.

Die Fülle der Motive ist gleichzeitig Stärke und Schwäche dieser Blätter. Altdorfer ist den Hang zum Abenteuerlichen, der in ihm schöpferisch wirkt, niemals gänzlich losgeworden; und fast jedesmal stilisiert er die jeweilige Landschaft auf einen besonderen poetischen Gesamteindruck hin, der doch manchmal von der Einfachheit des wirklichen Landschaftsbildes erheblich abweicht. Ich weise auf B. 69 hin, wo die Form der Büsche, der Felsen und Tannen nicht minder als die fernen Zacken des Gebirgs voll Bizarrerie erscheinen, während z. B. in B. 70 alles auf die Wirkung friedvoller Existenz hin gestaltet ist.

Altdorfer hat aus diesen frühesten „reinen" Landschaften alles mit Fleiß getilgt, was an den Menschen und seine vielfach die Natur entstellende Tätigkeit erinnern könnte. Der Freund landschaftlicher Schönheit freilich, der heute diese Ansichten betrachtet, muß mit Schmerz empfinden, wie weit damals die Gebilde der Menschenhand entfernt waren, rohe Eingriffe in das organische Schaffen der Natur zu sein, als die sie sich heute kennzeichnen. Kunstlos geflochtene Zäune, gebogene Holzbrücken, schmucklose Häuschen beleben und bereichern die Altdorfersche Landschaft; trotzige Burgen von einfachem und guten Umriß betonen die Bergspitzen und verraten, daß Notwendigkeit, nicht ungesunde Romantik sie geschaffen hat; niedere Hütten mit schrägem Dach legen sich weithin über die Voralpenebene, während gleich zur Seite schon die ersten Anhöhen imponierend über ihnen aufsteigen.

IV. Die zwanziger Jahre
Figürliche Stiche und Kunstgewerbliches

Eine besondere und vielleicht die wichtigste Gruppe in Altdorfers Œuvre bilden die figürlichen Stiche aus den zwanziger Jahren, in denen Altdorfer recht eigentlich der „Kleinmeister“ wird, als den wir ihn kennen. Er hatte zwar als erster in seinen Frühstichen das kleine Format und diesem entsprechend die feine, peinliche Technik und die winzigen Figuren „kreiert“, allein der Stil der Kleinmeister war das noch nicht. Dazu war noch zuviel Freiheit des Stichels, zuviel rein malerische Wirkung darin. Erst die Behams schufen um 1520, das Beispiel Altdorfers mit Dürerscher Form und italienischer Glätte kreuzend, den kleinmeisterlichen Stil, und Altdorfer selber verrät in dieser späteren Zeit in der veränderten, prägnanten Technik, den korrekteren Figuren, den romanistischen Details und Ornamenten, daß ihn die Blätter der Behams nicht unbeeinflußt gelassen haben.

In die letzten Jahre des zweiten Jahrzehntes dürfen wir noch einige Blätter versetzen, die am stärksten an die gleichzeitig entstandenen Holzschnitte erinnern: die Madonna mit dem segnenden Kinde in der Landschaft (Taf. 26), den hl. Hieronymus „mit dem Torbogen“ (Taf. 28 unten), und das sehr seltene, technisch zwar unvollkommene, aber empfundene Blatt: die Madonna erscheint dem hl. Johannes (Taf. 28). Die Figur des schreitenden Hieronymus auf B. 22, die wieder mit Entschiedenheit das Studium Mantegnascher Bewegungen erweist, ward später von H. S. Beham verwandt. Der außerordentlich stimmungsvolle große Stich der Madonna im Freien greift in der Herzlichkeit der mütterlichen Empfindung über Dürer weit hinaus, die Neigung des Hauptes, das tief empfundene, gleichsam angstvolle Antlitz Mariens kehren so überhaupt kaum in

der deutschen Kunst jener Zeit wieder. Allein damit wäre die unvergleichliche Stimmungskraft noch nicht erklärt. Es kommt hinzu, daß die herrliche umgebende Landschaft (eine der allerwundervollsten Altdorfers!) sich von fern hineinmischt und den Grundton des Akkordes hergibt, der uns bei diesem Blatt so unbezwinglich ergreift. Madonnen innerhalb einer Landschaft haben Manche gemalt und gestochen, aber wie selten ist eine künstlerische und seelische Einheit daraus geworden!

Es ist Altdorfers besondere Kunst Menschen und Landschaft zusammenzukomponieren, zusammen zu empfinden. Weder in der „reinen" Landschaft noch andererseits in der „reinen" Figurendarstellung gibt er sein Höchstes. Nur wo das menschliche Gefühl in den Bildungen der Natur austönen darf, erreicht er Wirkungen, die anderen verschlossen geblieben waren, und die, wenn wir uns nicht täuschen, seither nicht mehr erreicht worden sind. Ein schönes Beispiel, schon im Sinne der ganz späten Zeit, ist der hl. Hieronymus B. 21 in der Höhle (Taf. 28), auch der hl. Christoph mit der Flußlandschaft, über der die Sonne untergeht (Taf. 49), endlich eine Reihe von Blättern, in denen ganze Geschichten innerhalb landschaftlichen Rahmens berichtet werden. Wir nennen das amüsante, genrehafte kleine „Urteil des Paris" mit der niedlichen Venus vorn, und der schummrigen, abschließenden Höhlenwand (Taf. 49), den hl. Georg mit der überraschenden Perspektive, das romantische Blatt „Pyramus und Thisbe" (Taf. 52), das freilich mehr von Shakespeares „Sommernachtstraum" als von Ovids klassischer Erzählung hat.

In mehreren Stichen hat Altdorfer dann auch versucht Architekturen und Menschen zusammenzustimmen. Er hat mit den Stichel hier nicht annähernd das Gleiche erreicht wie in den Holzschnitten der Art und in dem Augsburger Bilde „die hl. Familie in einem Kirchenraum". Prinzipiell ist sein Verhältnis zur Architektur kein anderes als das zur Landschaft: was er (als Maler und Graphiker) an einem Gebäude empfindet und nachschafft, ist nicht die strenge Einzelform, sondern die allgemeine Raumwirkung — besonders mit Rücksicht auf ihre Helldunkelwerte —, der Stimmungsgehalt und nicht der logische architektonische Aufbau, an dem es ihm durchaus fehlt. Eigentümlich ist, daß er von der Nachbildung romanischer Bauten in seinen frühen Bildern übergeht zu gotischen Interieurs (wie auf dem Holzschnitt: die

hl. Familie am Brunnen), um zuletzt bei der reichen, feingliedrigen italienischen Renaissance zu enden.

Hauptbeispiele für gotische Innenräume auf Stichen sind die beiden kleinen Blätter. Jesus vertreibt die Händler aus dem Tempel und Salomos Götzendienst (Taf. 47). Keines der beiden Blätter erweckt sonst durch die Darstellung besonderes Interesse. Von Altdorfers Auffassung der Renaissance gibt dann eine unbekannte Darstellung (versuchsweise vielleicht auf Maria, die den 12jährigen Jesus sucht, zu deuten) eine gute Idee (Taf. 48): die Anregungen scheinen besonders lombardische und venezianische zu sein; wertvoll ist hauptsächlich die räumliche Situation, die als eine Art Klosterhof (Kreuzgang) gedeutet werden darf.

Altdorfer hat im Laufe dieser letzten Periode seinen graphischen Stil stark fortentwickelt und ihn dem Ideale der eigentlichen Kleinmeister, wie Bartel und H. S. Beham, immer mehr genähert. Technisch sind die letzten Arbeiten vielleicht die vollendetsten, und von der Struktur des menschlichen Körpers, der organischen Durchbildung der Bewegung bekommt Altdorfer erst jetzt eine konkrete Vorstellung. Allein nicht in der technischen Ausarbeitung noch in der zeichnerischen Durchbildung beruht Altdorfers eigentliche Stärke, und darum möchte ich die Werke des letzten Stiles nicht eigentlich die Höhe seines Schaffens nennen.

Charakteristisch ist, wie sich Altdorfer jetzt enger an die klassischen Meister der italienischen Renaissance anlehnt, wie er gerade den eigentlichsten Vertreter der „goldenen Zeit", Marcantonio Raimondi, mehrfach kopiert und nachahmt (siehe Taf. 53 links und rechts oben), und wie er Niellen, die er schon früher frei verwertet hatte, jetzt in viel engerem Anschluß an das Vorbild nachschafft. Rein technisch ist in dieser Hinsicht von Bedeutung, daß an Stelle der strichelnden Federzeichnungsmanier der frühen Blätter eine Kombination verschiedener Instrumente tritt, wie wir sie bei Dürer, Marc Anton und den Behams finden; an Stelle der langen dünnen Wellenlinien der kurze, kräftige, stark gewölbte Strich, die kleinmeisterliche Punktiermanier usw. So weicht der frühere malerische Eindruck einem stärkeren Betonen der reinen Form, entwicklungsgeschichtlich gesprochen der Stil der letzten Spätgotik jenem der Kleinmeisterrenaissance.

Natürlich treten die antikischen Darstellungen jetzt in größerer Menge als früher auf. Fast die ganze Mythologie hat Altdorfer auf die Platte gezwungen, freilich eine Mythologie, wie er sie verstand: Venus als Regensburger Bademagd mit der Haube (Urteil des Paris"), Pyramus als wohlgenährten Landsknecht, Paris als Ritter usw. Dazu überall ganz ungeniert die Landschaft der deutschen Mittelgebirge, mit dem rauschenden Walde Eichendorffs, mit den schattenden Höhlen, aus denen man in die blendende Helligkeit des Tages hinausblickt, mit den ragenden Höhen in der Ferne, die hell von der Sonne beleuchtet gegen den dunkelblauen Himmel abstechen, mit den Hütten, Häusern und Burgen der Menschen.[1])

Neben dem Antikischen steht das Genre, vertreten besonders in den Darstellungen von Landsknechten, Rittern und Fahnenträgern, sowie in einzelnen rein idyllischen Szenen, wie dem entzückenden violoncellspielenden Mann, dem Grübelnden, der Badenden u. a. Im Porträtfache war ein einzelner Versuch das Lutherporträt, das natürlich nicht eine Naturaufnahme ist, sondern wahrscheinlich eine Kopie nach Lucas Cranach. Altdorfer hat, wie Dürer und andere Meister der Zeit, der lutherischen Reform nahegestanden, ohne daraus alle Konsequenzen zu ziehen; hat er doch auch in der letzten Periode seines Lebens noch Verherrlichungen der Jungfrau Maria geschaffen, wie sie sich mit Luthers Auffassung schlecht vertragen hätten, z. B. die kleine thronende Madonna, von Engeln umgeben und einzelne Mariengemälde stark devoten Charakters. Andererseits entstanden noch in dieser letzten Periode Darstellungen der hl. Jungfrau, die wie Genreszenen berühren, so rein menschlich und schlicht ist darin die Empfindung. Ich nenne das Hauptbeispiel hierfür, den Stich der hl. Jungfrau an der Wiege (Taf. 48), ein Juwel Altdorferscher Kunst und zugleich eine der vorzüglichsten technischen Leistungen, die wir von ihm kennen.

Übergehend zu Altdorfers ornamentalen und kunstgewerblichen

(1) Bei einigen dieser Blätter hat die exakte Deutung Schwierigkeiten verursacht. Herr Dr. E. Heidrich macht mich darauf aufmerksam, daß auf B. 29 (Taf. 50) nicht Merkur dargestellt ist, sondern Horatius Cocles, der den Rückzug des römischen Heeres deckend von der durch ihn verteidigten Brücke in den Fluß springt. Bartsch deutete die Parierstange des Schwertes in seiner Hand fälschlich als Schlangenstab und kam so zu der von Schmidt übernommenen Benennung: Merkur.

Schöpfungen sind zunächst ein paar ziemlich unerhebliche Ornamentstiche zu nennen, von denen der eine (Taf. 52) nach einem italienischen Vorbild kopiert ist, während die beiden Blätter auf Tafel 53 noch spätgotische Traditionen innehalten. Interessanter ist eine Folge radierter Pokale in ziemlich großem Formate, die der Künstler wohl Ende der zwanziger Jahre geschaffen hat und die den kunstgewerblich bewanderten Meister verrät (Taf. 37—41). Obwohl in diesen Entwürfen das rein Darstellende stark hervortritt, ist doch der malerische Reiz nicht aus dem Auge gelassen. Oftmals schon äußerlich, indem das Gefäß in eine schattende Nische gestellt ist oder gegen dunklen Grund sich hell heraushebt, in anderen Fällen nur durch die immerhin freie Handhabung der Radiernadel. Gute, saubere Abzüge dieser seltenen Blätter sind ungemein schwer zu finden; am vollständigsten ist die Serie wohl in Berlin vorhanden. Wir ergänzen unsere Abbildungen durch mehrere Radierungen H. Hopfers, die nach den Altdorferschen Pokalen kompiliert sind und die Form der Gefäße, auf die es hier vor allem ankommt, sehr getreu wiedergeben (Taf. 42—44).

Altdorfers Becher vertreten im Stile eine an spätgotischen Eigenheiten noch ziemlich reiche Renaissance, die immerhin schon fortgeschrittener als jene Dürers erscheint und in ausgesprochener Weise das Altdorfersche Prinzip der Kleinteiligkeit aufweist. Die immer wiederkehrende Zierform dieser Gefäße ist der Buckel, der mit Rücksicht auf die Treibtechnik gewählt ist, aber sich nicht wie bei Dürer noch nach 1510 „um den tektonischen Körper legt" (Wölfflin), sondern sich der vertikalen Orientierung des Bechers anpaßt. Die Erfindung in diesen Pokalen ist außerordentlich reichhaltig, obgleich die Zahl der Motive eigentlich nicht groß erscheint; der Umriß der Gefäße, obgleich sehr abwechslungsreich und reich gegliedert, hat doch noch eine gewisse Herbheit, die zu dem ausgesprochen flüssigen Stil der Gefäße Holbeins des Jüngeren in starkem Gegensatz steht.[1])

(1) Altdorfers Pokalfolge ist, soviel mir bekannt ist, von ausführenden Goldschmieden nicht benutzt worden. Eine Pokalzeichnung seiner Hand ist m. E. das von A. Haupt im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1905, S. 154, links publizierte Blatt in Basel, das mit B. 81 und anderen Blättern der Folge stilistisch treu übereinstimmt. Haupt setzt die Zeichnung als angebliche Arbeit Flötners noch in das zweite Dezennium (vor 1519); Zuschreibung und Datierung halte ich für gleichmäßig verfehlt.

Altdorfer war Architekt, und während wir bislang nur ziemlich gleichgültige Nutzbauten von ihm kannten, ist jetzt eine von ihm entworfene Tür in Abbildung nachgewiesen worden, die unser Bild von seinem persönlichen Architekturstil erheblich bereichert. Auch einen Türentwurf in Holzschnitt besitzen wir von seiner Hand, ein außerordentlich seltenes Blatt (wohl Unicum), das die reichen Formen der oberitalienischen Renaissance sehr gewandt auf das Holzmaterial übertragen zeigt (Taf. 46). Die Verwertung der italienischen Anregungen ist hier wie sonst bei Altdorfer durchaus deutsch und originell; charakteristisch sind besonders die Profile, die manchmal sehr willkürlichen ornamentalen Einzelheiten, die Verkröpfungen u. a. Französische Vorbilder vermag ich hier nicht zu erkennen, ebensowenig wie sonst jemals bei Altdorfer; zudem weist die Tür genau die gleichen Einzelheiten wie andere Entwürfe des Meisters auf, z. B. das häufig vorkommende Rund, einen mißverstandenen Zahnschnitt und ähnliche Profile.

Der reichste Entwurf, den wir von dem Regensburger Meister nach dieser Hinsicht kennen, ist ein Holzschnitt, der den geplanten Altar für die Kirche der Schönen Maria darstellt und zu Anfang der zwanziger Jahre entstanden sein wird. Offenbar hat Altdorfer diesen überaus reichen Aufbau für die Ausführung in Stein gedacht, so sind denn die Profile reicher als sonst ausgefallen, die Gliederung flüssiger und architektonischer. Auch hier erscheinen oberitalienische Anregungen verwertet, mag auch alles in das Kleingliedrige der deutschen Renaissance umgesetzt sein.

An dieser Stelle sei noch der berühmte Farbenholzschnitt der Schönen Maria erwähnt, der von mehreren Platten gedruckt ist, und der wieder die gleichen ornamentalen Motive wie die übrigen Blätter aufweist. Besonders mit dem Entwurfe einer Tür sind schlagende Ähnlichkeiten vorhanden. Beide Werke werden denn auch um dieselbe Zeit, d. h. um 1520, entstanden sein.

Ein weniger persönliches Gepräge tragen dagegen zwei sehr seltene Kapitälentwürfe (Taf. 45); zu dem rechts abgebildeten (mit der jonischen Voluta) wies Dodgson neuerdings einen Stich des Giovanni Antonio da Brescia als ziemlich getreu benutzes Vorbild nach.

V. Wolf Hubers Holzschnitte

Die Wirkung eines großen Künstlers auf seine Zeitgenossen braucht nicht immer so tief gewesen zu sein, wie sie die nachträgliche Reflexion sich gerne ausmalen würde. In der gleichzeitigen deutschen Malerei bietet Matthias Grünewald uns das Beispiel des genialen, seiner Generation voraufeilenden Malers, der unverstanden, auch von seinen mutmaßlichen Schülern, wie eine einzige grandiose Rakete rasch in die Höhe schießt, in prachtvoller Glut auflodert, verblaßt und schon im nächsten Augenblick vergessen ist.

Ganz anders Altdorfer! Ihm war ein Einfluß von einer Ausdehnung beschieden, wie kaum einem Künstler von immerhin umgrenzter Begabung gleich der seinigen. Einem ganzen, von der übrigen deutschen Malerei stark abweichenden Stile gab er sein persönliches Gepräge; und seine Schüler, weit entfernt von toter, unverstandener Nachahmung, schufen unter seiner Anregung Werke, die bei aller Ähnlichkeit doch wieder ihr eigenes Gesicht bekamen. Altdorfer war für die Länder an der mittleren Donau ein Befreier; er war es, der die letzten Spuren niederländischen Einflusses in diesen Gegenden vertilgte und, während er den Siegeszug der italienischen Kunst einleitete, den Künstlern jenen festen Rückhalt dagegen verlieh, der bei einer so gewaltigen Welle notwendig war.

Keinem zweiten ist Altdorfer so sehr der Befreier gewesen wie dem eigenartigsten unter seinen Nachfolgern, dem Passauer Maler Graphiker und Zeichner Wolfgang Huber. Geboren wahrscheinlich zu Feldkirch im Vorarlberg, woselbst noch heute ein Altarbild von seiner Hand aufbewahrt wird, muß er frühzeitig an die mittlere Donau übergesiedelt sein und noch vor 1510 mit Altdorfers Kunst Bekanntschaft

gemacht haben. 1515 wird er in einer Urkunde als „wohnhaft in Passau" bezeichnet, taucht dann urkundlich erst wieder 1540 auf und scheint im Jahre 1553 zu Passau verstorben zu sein.

Was in den Dokumenten über ihn berichtet wird, wirft nur wenig Licht auf seine Lebensumstände. Es scheint, daß er sich in Passau eines großen Ansehens erfreute, ohne doch den heiteren, liebenswürdigen und vornehmen Charakter Altdorfers zu besitzen, denn in zwei der Urkunden ist von Streitfragen die Rede, in denen er beteiligt war. Dagegen wurde er als Hofmaler des Bischofs Wolfgang I. von Passau und des Administrators Herzog Ernst von Bayern zu allen wichtigen offiziellen Aufträgen herangezogen und muß eine Werkstätte von beträchtlichem Umfang unterhalten haben.

Wie Altdorfer, so hat auch Huber größere Reisen unternommen. Daß er nach Italien gekommen sei, ist nicht wahrscheinlich; der italienische Zug seiner Werke nach 1520 erklärt sich schon durch die allgemeine Zeitströmung und die Anregungen, die der Künstler von seiten seiner beiden Mäcene empfangen haben mag, die beide den humanistischen Studien zugetan waren. Umso besser mag Huber die Gegend zwischen Feldkirch und Passau gekannt haben, umso häufiger wird er die Alpen und den bayerisch-böhmischen Wald durchstreift haben. Auch ins Österreichische wird er gelegentlich gekommen sein (wir besitzen in einer Zeichnung des Strudens zwischen Linz und Wien einen Beleg dafür), ebenso in die herrliche Umgegend von Salzburg, das, mit Passau historisch eng verbunden, ihm besonders nahe liegen mußte.

Hubers Eigenart spricht sich am vollständigsten und originellsten vielleicht in seinen Landschaften aus, die er in der Form von Federzeichnungen niedergelegt hat. In seinen graphischen und malerischen Arbeiten dagegen tritt mehr das figürliche Moment in den Vordergrund, ähnlich wie bei Altdorfer, und auch auf diesem Gebiete dürfen wir ihm eine bedeutende Originalität zubilligen.

Gegen den feinsinnigen Regensburger Patrizier gehalten, erscheint der Feldkircher Huber als die derbere, volksgemäßere Natur. Seine Typen gehen gern in das Breite, bei den nackten Gestalten winden sich die Glieder in sonderbaren, unanatomischen Rundungen, die Klei-

dung der Landsknechte hat nicht das Pomphafte wie bei Altdorfer sondern fällt auf durch die Gemeinheit der Tuche und den rustikanen Geschmack.

Der bäuerliche Eindruck der frühesten Holzschnitte Hubers (denn als Stecher ist er nicht tätig gewesen) wird durch die primitive Technik des Holzschneiders noch verstärkt. Vermutlich die ersten Arbeiten des Künstlers auf diesem Gebiet sind drei Landsknechtdarstellungen, die jetzt nur noch in je einem Exemplare bekannt sind. Eine davon ist eine Einzeldarstellung und stellt den fingierten grimmen Kriegsmann Martin Wildemann inmitten einer reizvollen Landschaft dar (Taf. 54).

Darunter steht:

Martin Wildemann bin ich genant
Allen Kriegsleuten wol bekant
Bin auch alle Land durchzohen
Ich hab auch mein Feindt nie geflohen
Darumb sieh ich mich hie wild umb
Dann ich sieh mein Feindt der kumbt.

Die beiden anderen Blätter geben Gruppendarstellungen von äußerst verwandtem Charakter. Einmal, in dem primitiveren, 1515 datierten Holzschnitt (Taf. 55), drei Landsknechte im Begriffe ungestüm die weite Voralpenebene zu durchziehen, das andere Mal wieder drei derartige Gestalten, aber im Momente eines Aufenthaltes: dem mittleren der drei ist der Strumpf heruntergerutscht, und der lange Genosse rechts mit dem unglaubhaft kleinen Kopf wendet sich, vielleicht ärgerlich über den Verzug, zu ihm herum (Taf. 56).

Beide Blätter, die wie Gegenstücke anmuten, ohne doch gleichzeitig entstanden sein zu müssen, gehören zu den charakteristischsten Landsknechtdarstellungen, die wir kennen. Altdorfers Krieger sind gewiß in ihrer Art ausgezeichnet, aber mit Huber verglichen wirken sie fast schönfärberisch aufgefaßt; und wenn Schweizer Meister wie Urs Graf und Niklaus Manuel Deutsch noch mehr Verve und Schneid in ihre Krieger hineinzulegen wissen als der Passauer Meister, so übertrifft sie dieser doch in der Kunst eine Situation zu erfassen: auf der einen Seite das unaufhaltsame Drauflosmarschieren mit dem famosen Motiv der drei parallelen Lanzen, auf der andern der unfreiwillige,

doch nur momentane Aufenthalt. Die Technik des Holzschnittes, so primitiv sie ist, unterstützt doch wunderbar die Illusion der Bewegung und rettet viel von der unerreichbaren Frische der zeichnerischen Vorlage in das fertige Kunstwerk.

Wohl gleichzeitig mit diesen Blättern sind zwei weitere Holzschnitte, die ebenfalls Unica sind, aber religiöse Szenen behandeln. Die sehr eigenartig komponierte und aufgefaßte Heilige Familie (Taf. 54) war als Illustration eines Salzburger Kalenders von 1516 gedacht. Das Figürliche ist auffallend unbeholfen, wenn auch durchaus huberisch, aber die Architektur mit den gekuppelten romanischen Säulchen und dem reizvollen Durchblick in die Landschaft hat ebensosehr Anspruch auf unser Interesse wie die Erscheinung Gottvaters und der Taube des hl. Geistes oben. Weniger originell ist das andere, etwa gleichzeitige Blättchen, das Christus mit den beiden Aposteln in Emaus (Taf. 58) darstellt; allein von einer Anlehnung an die entsprechende Darstellung in Dürers kleiner Holzschnittpassion vermag ich nichts zu erkennen. Auch hier verdient das Architektonische mehr Beachtung als die eigentliche Darstellung.

Welch ein Schritt indes bis zu dem nächsten datierten Blatte, dem hl. Georg von 1520 (Taf. 60). Unter Hubers Holzschnitten ist keiner, der eine ähnlich reiche und schöne Landschaft aufwiese, keiner auch, der das Eigentümliche, nicht in Worte zu Fassende Huberscher Landschaften so rein und sprechend verkörperte. Man vergleiche mit Altdorfer! Die berückende Fülle seiner Vegetation, die mächtige Kontrastwirkung der Motive — nichts davon ist bei Huber; allein ein jeder Baum, ein jeder Ast verrät eine solche persönliche Eigenart der Anschauung, die ganze Situation ist von so individueller Auffassung, daß man Huber hier absolute Selbständigkeit zubilligen muß. Von besonderer Eigenart ist übrigens das Spiel des Lichtes, der Effekt des gebrochenen Sonnenlichtes und die mannigfache Bewölkung des Himmels.

Die übrigen Holzschnitte Hubers dürften teils in der gleichen Zeit, teils in späteren Jahren entstanden sein. Wir knüpfen an den hl. Georg zwei Kreuzigungen (Taf. 59) an, von denen die kleinere (wiederum ein Unicum) geistreich komponiert, aber seelisch nicht sehr eindringlich ist, während die größere von einer seelischen Leidenschaftlichkeit Zeugnis ablegt, die weit über das Maß Altdorfers hinausgeht. Die ganze Natur

„scheint ob dem Ungeheuerem in mächtige Wallung gesetzt“, der Sturm peitscht die Wipfel der Bäume und wirbelt die Gewänder der Menschen auf, die Sonne versendet durch die Wolken gleichsam angstvoll ihre Strahlen und mühsam nur versucht der Heiland, der auffallend den gotischen Kruzifixen des 14. Jahrhunderts ähnlich sieht, zu Maria und Johannes zu sprechen. Das Hochdramatische der Situation konnte treffender, ergreifender nicht geschildert werden, und schwerlich ließ sich das Schauerliche der Stimmung besser ausdrücken als in dem herrlichen Landschaftshintergrund dessen sich dieses Blatt rühmen darf.

Stilistisch ist der Kreuzigung ein hl. Christophorus (Taf. 58) nahe verwandt, der in der Landschaft die beiden Holzschnitte gleichen Themas von Altdorfer entschieden überbietet. Huber hat es sich angelegen sein lassen das Riesenmäßige im Wuchse des Heiligen wirklich herauszubringen, und mit Bedacht sind auch die Details seiner Kleidung so gewählt, daß der Eindruck des Gigantenhaften gesteigert erscheint. Technisch gehört dieser Holzschnitt zu den vollendetsten unter den Werken des Passauer Meisters.

Genau wie Altdorfer hat sich auch sein Schüler darin versucht die Architektur als Hintergrund und Stimmungselement in seinen Darstellungen zu verwerten. Ein Hauptbeispiel hierfür sind die vier Blätter aus der Jugend Christi (Taf. 61 u. 62), von denen sich die „Beschneidung“ und „Darstellung“ im Figürlichen leicht an die entsprechenden Szenen aus Dürers „Marienleben“ anlehnen, während die aus gotischen und renaissancehaften Motiven kombinierten Architekturen des Meisters Eigentum sind. Die vorgeschrittenere Architektur der „Beschneidung“ steht zu den Figuren allerdings schwerlich im richtigen Verhältnis; besser gehen Umgebung und Personen zusammen in der „Darstellung“, in der die Weite des Raumes und die Schönheit des Chorprospektes äußerst eindrucksvoll wirken.

In den beiden „Anbetungen“ hat sich der Meister an ruinöse Architekturen gehalten, wie sie schon bei Altdorfer mit Vorliebe gebracht werden — aber im Reichtum der Motive bemerkt man auch hier den jüngeren Meister, so sehr Huber seinem Vorbilde in der logischen Verbindung der Einzelheiten nachsteht.

An letzter Stelle sind zwei Mythologien zu besprechen, die zu den eigenartigsten, duftigsten Blüten gehören, die der antike Mythus

im Gewande des deutschen Märchens auf deutschem Boden trieb. Da ist zuerst die Fabel von Pyramus und Thisbe, die uns Ovid in den Metamorphosen beweglich ans Herz gelegt hat. Nach moderner Auffassung würden wir zum mindesten einen gewissen pathetischen Schwung der Darstellung verlangen: Thisbe sich verzweiflungsvoll die Haare raufend, schauerliche nächtliche Einöde rings umher, heroische Landschaft mit stillen, ruhigen Linien der Berge usw.; Pyramus aber irgendwo seitab kaum erkennbar im Halbdunkel. Die Fassung der Szene bei Huber (Taf. 63) bietet das Gegenteil: natürlich ist kein Bedenken getragen, die übliche Baumlandschaft der Donaurenaissance als Umgebung zu bringen (konnte doch Hubern eine andere Landschaft gar nicht geläufig sein), dazu dann die übliche Holzbrücke auf hohen Stelzen, das schiefe Torgebäude mit dem einfallenden Dach, ein paar Häuser und Hütten und dergleichen mehr. Ganz vorne liegt nun aber ein Kerl in räkeliger Positur, halb Landsknecht, halb Strolch, in sonderbarer Verkürzung (die ganz nach unverdautem Mantegna ausschaut) und gibt uns das Rätsel auf, wer es sei. Natürlich ist es Pyramus, der sich uns ausgesucht an dieser Stelle der Darstellung präsentieren muß, sei es, um zu zeigen, daß der Passauer etwas vom Scorcio versteht, sei es, um möglichst deutlich zu machen, worum es sich in der Geschichte eigentlich handelt. Ähnlich die übrigen dramatis personae: Thisbe mit hängenden Schultern, aber im „antiken" Kostüm mit Directoireschlitz, sonderbar zum Beschauer gekehrt und als wolle sie sagen: was kann ich dafür? und der Löwe, der in abwartender Pose recht bedrohlich nahe dabei steht.

Man möchte von einer Travestie sprechen, wenn es dem Künstler nicht sicher außerordentlich ernst mit diesem Blatte wäre, und wenn dieser Holzschnitt nicht wirklich ein Kunstwerk von Rang darstellte. Über alle Ungeschicklichkeiten hinweg beseelt die Darstellung ein unverkennbarer, nicht in Worten auszuschöpfender Reiz der Stimmung; und wer möchte wagen zu leugnen, daß gerade diese sogenannten Ungeschicklichkeiten einen Teil des Reizes ausmachen, daß recht viel von dem, was uns „ungeschickt" erscheint, Absicht des Künstlers war?

Reicher noch gibt sich das andere mythologische Blatt: das Urteil des Paris. In der Anatomie der Hauptperson geht es wiederum nicht mit rechten Dingen zu, und hier möchte man meinen, daß der Passauer

nicht anders wollte, obgleich er jedenfalls „besser konnte". Monströs wie die verbogenen Beine des Paris ist auch der Leib der Göttin ganz links, der sich einer beängstigenden Rundung erfreut. Um so anziehender sind die beiden anderen weiblichen Akte: der von hinten den Becher reichende mag noch etwas stakig in der Bewegung der Beine scheinen, aber die im Mittelgrund stehende Minerva mit Lanze und Helm hat gerade das rechte Maß: ihr würde der Kenner unter den dreien sicher den Vorzug geben.

Man halte den Abschluß von Hubers Entwicklung, wie ihn diese beiden Blätter klar machen, neben die Landsknechtdarstellungen aus der ersten Zeit: die Veränderungen des Stiles und der Persönlichkeit sind so außerordentlich wie nicht entfernt bei Altdorfer und wie bei wenigen anderen deutschen Meistern der Zeit. So begrenzt uns Huber als Persönlichkeit erscheint, so verschiedenartig sind doch seine künstlerischen Äußerungen. Es handelt sich nicht wie bei Künstlern ersten Ranges um eine aufsteigende Laufbahn, auch nicht wie bei Lucas Cranach um ein allmähliches Versinken in der Mittelmäßigkeit, sondern um ein Wechseln der künstlerischen Tendenz und der Stimmung, die ein eigenartiges Naturell und dabei eine gewisse Anpassungsfähigkeit an verschiedene Strömungen beweist. Huber hat nicht wie die Beham, Aldegrever und Solis die bedauerliche Entwicklung in Akademismus und Gedankenlosigkeit mitgemacht, die der deutschen Kunst weniger der italienische Einfluß als solcher denn die äußerliche Nachahmung der Renaissance aufgezwungen hat. Andererseits hat er auch nicht versucht der allgemeinen Zeitrichtung zu opponieren, die ihm durch Altdorfers verlockendes Beispiel annehmbarer gemacht wurde; innerhalb dieser späteren deutschen Renaissance schuf er sich mit seiner eigenartigen Persönlichkeit einen immerhin eigenen Stil, zu dem wir eher als zu anderen zeitgenössischen Bestrebungen ein Verhältnis gewinnen. Bedauernswert bleibt nur, daß wir so spärlich ganz reine Äußerungen dieses Stiles besitzen; die wenigen Gemälde aus Hubers letzter Zeit entschädigen uns nicht dafür, daß der Meister außer dem „Pyramus" und dem „Parisurteil" sonst so gar nichts in dieser Art geschaffen hat.

Schluß

In der Geschichte der Graphik steht Albrecht Altdorfer an einem entscheidungsvollen Punkte. Durch Dürer hatte der Kupferstich eine ganz neue, gegen Schongauer reichere Ausgestaltung erfahren, der Stil des Holzschnittes war gänzlich umgeschaffen, die Radierung in ziemlich primitivem Zustande erst eben eingeführt worden. So fern der Regensburger Meister dem großen Nürnberger gestanden ist, wenn man das persönlich-künstlerische Verhältnis der Beiden ins Auge faßt, so nahe stehen sie im großen Zusammenhange der Geschichte nebeneinander. Altdorfer erscheint in seinen frühen Stichen als eine etwas systemlose, persönlich-genialische Fortsetzung des Dürerschen Kupferstiches, er bereitet in ihnen den Stil der Kleinmeister vor, der einen Rückfall in das äußerlich Korrekte, zuletzt Unpersönliche bedeutet und nähert sich später einigermaßen diesem Stil, ohne seine Freiheit und Eigenart doch zu verleugnen. Als Zeichner für den Holzschnitt knüpft Altdorfer außer bei Dürer auch bei Cranach an und übersetzt den saftigen, reichen Stil der Beiden in kleinere Verhältnisse, dadurch etwas von der echten Art des Holzschnittes preisgebend, aber an Reiz des Hell-Dunkel bedeutend gewinnend. Am originellsten ist er in seinen Radierungen, die die Eigenart dieser Technik weit besser treffen als Dürer selber oder ein anderer gleichzeitiger Deutscher. „Altdorfer wendet die Radierung auf die Landschaft an: das Weben der Luft, der duftige Schimmer, der über den Bergen liegt, der verschleierte Himmel, all das findet jetzt auf der Metallplatte einen freien adäquaten Ausdruck". Und außer auf die Landschaft auch auf das Kunstgewerbe, weniger genial zwar, aber doch mit großer technischer Routine und sicher mit viel höherer Begabung als seine flachen Nachahmer, die Familie der Hopfer.

Hubers Bedeutung für die Entwicklung der Graphik ist daneben sehr gering. Die freie, geistreiche Behandlung seiner frühen Holzschnitte blieb auf andere ohne Einfluß, und die späteren Holzschnitte boten gegen Altdorfer kaum etwas prinzipiell Neues. Der einzige Künstler von Bedeutung, der sich an ihn angeschlossen hat, ist ein Monogrammist, der das Zeichen H.W.G. führt, und dessen wenige Holzschnitte durch fein empfundene Landschaftshintergründe auffallen.

Bedeutender als die besondere Rolle dieser Meister in der Graphik ist ihre Stellung innerhalb der gesamten künstlerischen Entwicklung. Sie sind die ersten, die in deutlicher Weise die vielfältigen Reize der Landschaft in der Kunst aufzufangen gewußt haben, und wenn es ihnen in Deutschland an unmittelbarer Nachfolge gefehlt hat, so gehen der Kunstgeschichte doch auch Erscheinungen, die abseits der großen Heerstraßen gestanden sind, nicht verloren.

Was für uns als Deutsche wichtiger ist: die „um Altdorfer" verkörpern einen Teil, und vielleicht den besseren, unseres deutschen Empfindens für die Landschaft. Dichter der Landschaft wie Eichendorff, Stifter und Uhland stehen auf derselben Linie des Naturempfindens wie etwa der Passauer Wolf Huber, der dem Linzer Adalbert Stifter die Hände reicht. Aber so rein wie damals, so ganz und gar mit künstlerischen Mitteln ist der Ton doch nie wieder getroffen worden.

Wer für feinere Unterschiede des landschaftlichen Fühlens empfänglich ist, wird das spezifisch Bayerische bzw. Österreichische in dieser Kunst nicht verkennen. Nur wer die Landschaft, die Altdorfers und Hubers Werken zugrunde liegt, lieben gelernt hat, nur wem das Volkstum bekannt ist, aus dessen reichem Schatze beide geschöpft haben, wird sie restlos verstehen. Es ist nicht ein Bayer, der diese Ansicht geäußert hat, sondern ein Engländer, der wie kaum sonst ein Ausländer sich in die ältere deutsche Kunst eingelebt hat, Campbell Dodgson. Denn so national der Charakter dieser Kunst ist, so allgemein gültig ist doch letzten Grundes alles Bedeutende, was zu ihr gehört, allgemein gültig aber gerade, weil aus ganz besonderen Verhältnissen mit Naturnotwendigkeit erwachsen. So wie übrigens jede andere Kunst, wie die große klassische Baukunst und Bildnerei der Griechen

und wie die Schöpfungen der Italiener in der Zeit der Renaissance und des Barock.

Wir kommen damit auf unseren Ausgangspunkt, „das Prinzip der lokalen Varietäten," zurück, hinter dem man freilich keinerlei versteckten Kunstpartikularismus wittern möge, sondern eher dessen äußerstes Gegenteil. — Denn das Wichtigste an allem Kunstschaffen bleibt schließlich nicht die Sonderart des einzelnen Landes, der einzelnen Provinz, sondern das vielgestaltige Ganze, in dem sich alles zur Einheit zusammenschließt.

Aus der Literatur

ADAM BARTSCH, Le peintre graveur. Wien 1808. Bd VIII.

CAMPBELL DODGSON, Zum Holzschnittwerk Schäufeleins, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältig. Kunst 1905; S. 6, Nr. 25.

— — An undescribed woodcut by Wolfgang Huber. Burlington Magazine 1906/07, S. 54 ff.

— — Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. London 1903. S. 311 ff. (Ehrenpforte).

MAX FRIEDLÄNDER, Albrecht Altdorfer. Leipzig 1890.

Hierzu:

Theod. v. Frimmel, Rezension; Repert. f. Kunstwiss. 1892, S. 417 ff.
Wilhelm Schmidt, Rezension; Chronik f. vervielfältig. Kunst 1891, S. 56.
Max Friedländer, Entgegnung; ebenda S. 74.
Robert Stiassny, Rezension; Zeitschr. f. bildende Kunst 1893, S. 238.

MAX FRIEDLÄNDER, Notiz über Albrecht Altdorfer. Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen 1893, S. 221.

MAX FRIEDLÄNDER, Albrecht Altdorfers Landschaftsradierungen. Berlin 1906.

JOSIAH GILBERT, Landscape in Art. London 1885, S. 291 ff. (Altdorfer).

PHILIPP M. HALM, Zu Wolf Huber. Monatshefte f. Kunstwiss. 1908, S. 1123 f.

— — Ein unbekanntes Gemälde Wolf Hubers. Monatshefte f. Kunstwissensch. 1909, S. 547 ff.

HANS HILDEBRANDT, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer; Straßburg 1908.

— — Ein Miniaturporträt Albrecht Altdorfers nach dem Leben; Repertorium f. Kunstwissenschaft 1908, S. 457.

GEORG HIRTH, Ein bisher unbekannter Stich von Albrecht Altdorfer; Chronik für vervielfältigende Kunst 1888, S. 34.

Hierzu:

Max Lehrs, „Ein bisher unbekannter Stich von Albrecht Altdorfer"; ebenda, S. 69.

MAX KAMMERER, Die deutsche Landschaft bis Dürer. Leipzig 1886, S. 107 (Altdorfer).

ALFRED LICHTWARK, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance nach seinem sachlichen Inhalt. Berlin 1888.

KARL VON LÜTZOW, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1891, S. 173 ff (Altdorfer) und S. 178 (Huber).

JOSEPH MEDER, Albrecht Altdorfers Donaureise im Jahre 1511. Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst 1902, S. 9 ff. und ebenda 1907, S. 29.

M. MERKLE, Notizen über Feldkirch. Innsbruck 1855, S. 20—27 (über W. Huber).

zuerst herangezogen von
Wilhelm Schmidt, Repertorium für Kunstwiss. 1893, S. 148.

STURGE MOORE, Altdorfer. London 1900.

NAGLER, Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. I, S. 79ff (Altdorfer) und Bd. VI, S. 334f (Huber).

— — Monogrammisten, Bd. V (Monogrammist W. H.)

C. W. NEUMANN, Altdorfers Biographie in Meyers Künstler-Lexikon, Band I, S. 536 ff.

PASSAVANT, Peintre Graveur III, S. 301 ff.

JOH. GEORG PRUGGER, Feldkirch. Das ist Historische Beschreibung der ...... Stadt Veldkirch; 1685, S. 75 (Huber).

RUDOLF RIGGENBACH, Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber. Baseler Dissertation 1907.

WOLFGANG M. SCHMID, Zu W. Huber, Repertorium f. Kunstwiss. 1901, S. 390.

WILHELM SCHMIDT, Über den Anteil Wolf Trauts, Hans Springinklee's und Albrecht Altdorfer's an der Ehrenpforte Maximilians I. Chronik für vervielfältigende Kunst 1891, S. 9.

WILHELM SCHMIDT, Varia, Repert. f. Kunstw. 1888, S. 353ff; ebenda 1889, S. 39f; Über Breuners „Kriegsvölker", ebenda 1894, S. 366 ff; Landschaftliche Zeichnungen in der Nationalgalerie zu Budapest, ebenda 1896, S. 120; Über die Wunder von Mariazell, ebenda 1908, S. 45.

WILHELM SCHMIDT, Altdorfers graphisches Werk in Meyers Künstler-Lexikon I, S. 540 ff.

WOLDEMAR VON SEIDLITZ, Zeichnungen alter deutscher Meister in Dessau. Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen 1881, S. 10.

ROBERT STIASSNY, Die Kleinmeister und die italienische Kunst. Ein Beitrag zur Quellenkunde der deutschen Renaissance, II, Albrecht Altdorfer und Heinrich Aldegrever. Chronik für vervielfältigende Kunst 1890, S. 35ff.

HANS TIETZE, Albrecht Altdorfers Anfänge. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission. Wien 1908, S. 1 ff.

HERMANN VOSS, Der Ursprung des Donaustiles. Leipzig 1907.
Hierzu:
C. Dodgson, Rezension; Burlington Magazine 1907/08, S. 258f.
Otto Fischer, Rezension; Kunstgeschichtliche Anzeigen 1907, S. 66—76.
Max Friedländer, Rezension; Repertorium f. Kunstwiss. 1908, S. 392.
Ph. M. Halm, Zu Wolf Huber und der Kunst des Donaustiles. Die christliche Kunst 1908, S. 65 ff.
Robert Stiassny, Die Donaumalerei im XVI. Jahrhundert. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908, S. 423ff.
Hermann Voss, R. Stiassny zum Thema des Donaustiles; eine notgedrungene Selbstwehr, ebenda S. 442.

HERMANN VOSS, Ein unbekanntes Gemälde Wolf Hubers in der von Lipperheideschen Kostümbibliothek. Amtliche Berichte aus den kgl. preußischen Kunstsammlungen 1909, S. 86f.

HERMANN VOSS, Aus der Umgebung Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers. Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst 1909, S. 52 ff.



B. 59
Schm. 47
Fortuna auf der Weltkugel



B. 60
Schm. 48
Superbia mit Spiegel



[illegible]
[illegible]
Die Versuchung der Einsiedler



Schm 73

Knabenkopf



P 101

[illegible]



[illegible]



Die h. Barbara

unbeschrieben



Madonna mit Kind



Die h. Katharina



Fahnenträger und Marketenderin



Der Trommler



Der Krieger mit großem Federhut





Mars ?

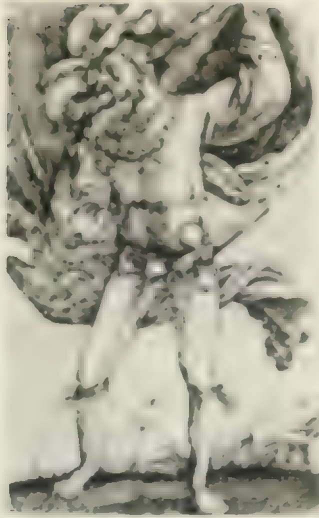


Prudentia





Der h. Christophorus



Der „große“ Fahnenträger



Der h. Sebastian



Stehende Madonna mit Kind



Der bethlehemitische Kindermord



Schm. 57

Der h. Georg bekämpft den Drachen



Schm. 62

Das Urteil des Paris



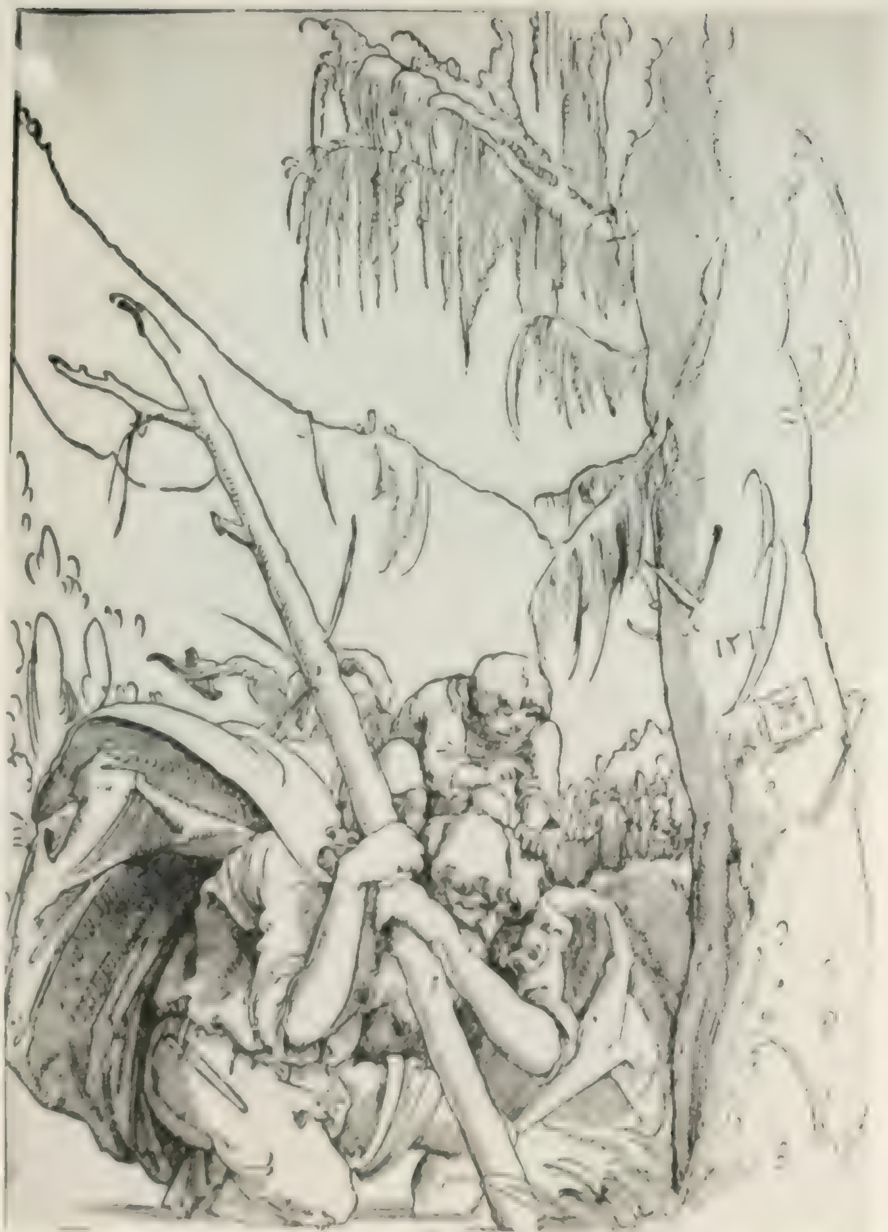
Die Enthauptung des Täufers



Jael schlägt dem Sisera den Nagel in den Kopf



Liebespaar im Walde



Der h. Christophorus

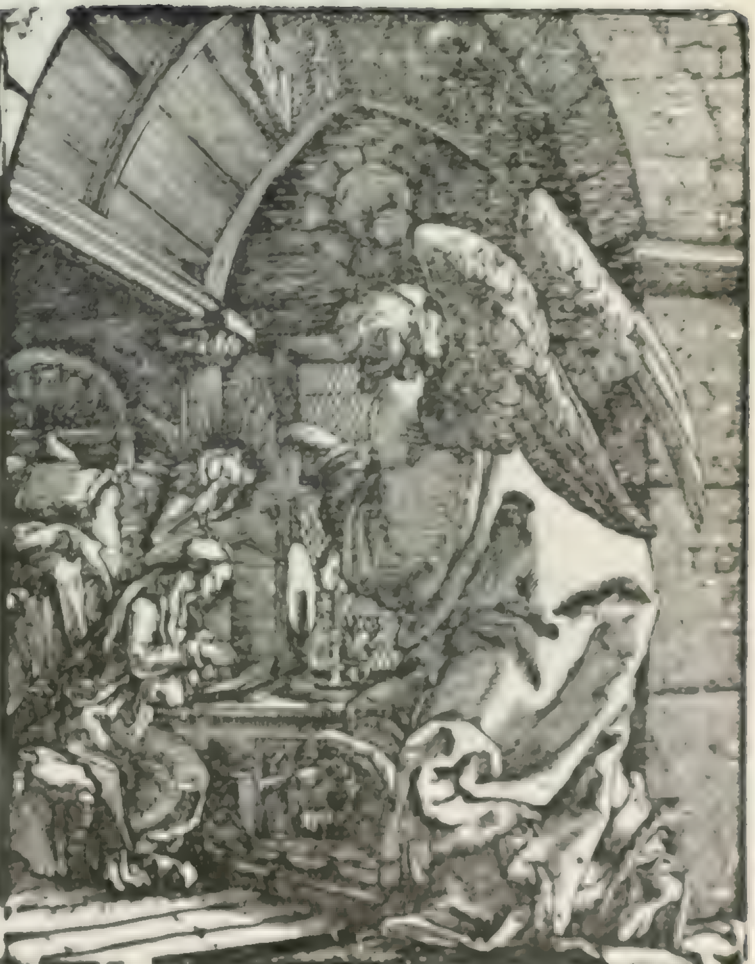


Der h. [illegible]



B. und Schm. 45

Die Anbetung der Hirten



Die Verkündigung Mariae



B. 3

Zurückweisung Joachims



B. 4

Verkündigung an Joachim



B. 5

Joachim und Anna an der goldenen Pforte



B. 6

Darstellung Mariae



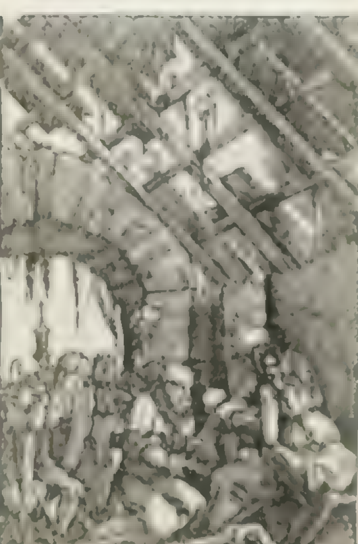
B. 8

Heimsuchung



B. 9

Geburt Christi



B. 10

Anbetung der Könige



B. 11

Darstellung im Tempel

Aus der Holzschnittfolge des Sündenfalles und der Erlösung des Menschengeschlechts



B. 13

Flucht nach Ägypten



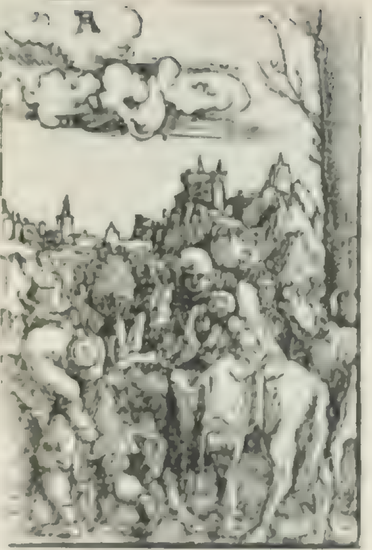
B. 16

Abschied Christi



B. 17

Einzug Christi in Jerusalem



B. 18

Abendmahl



B. 19

Christus am Ölberg



B. 20

Gefangennahme Christi



B. 21

Geißelung Christi



B. 22

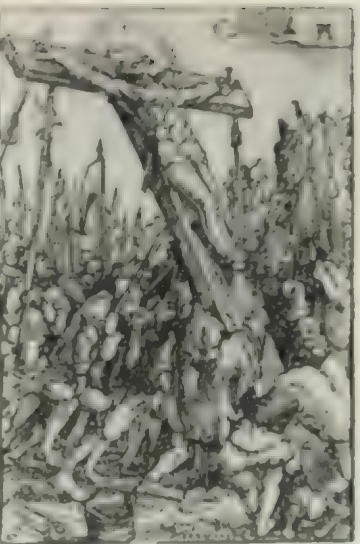
Dornenkrönung Christi

Aus der Holzschnittfolge des Sündenfalls und der Erlösung des Menschengeschlechtes
B. und Nat. 1–8



B. 27

Kreuztragung



B. 28

Kreuzannagelung



B. 29

Kreuzerhöhung



B. 30

Kreuzigung



Kreuzabnahme



Grablegung

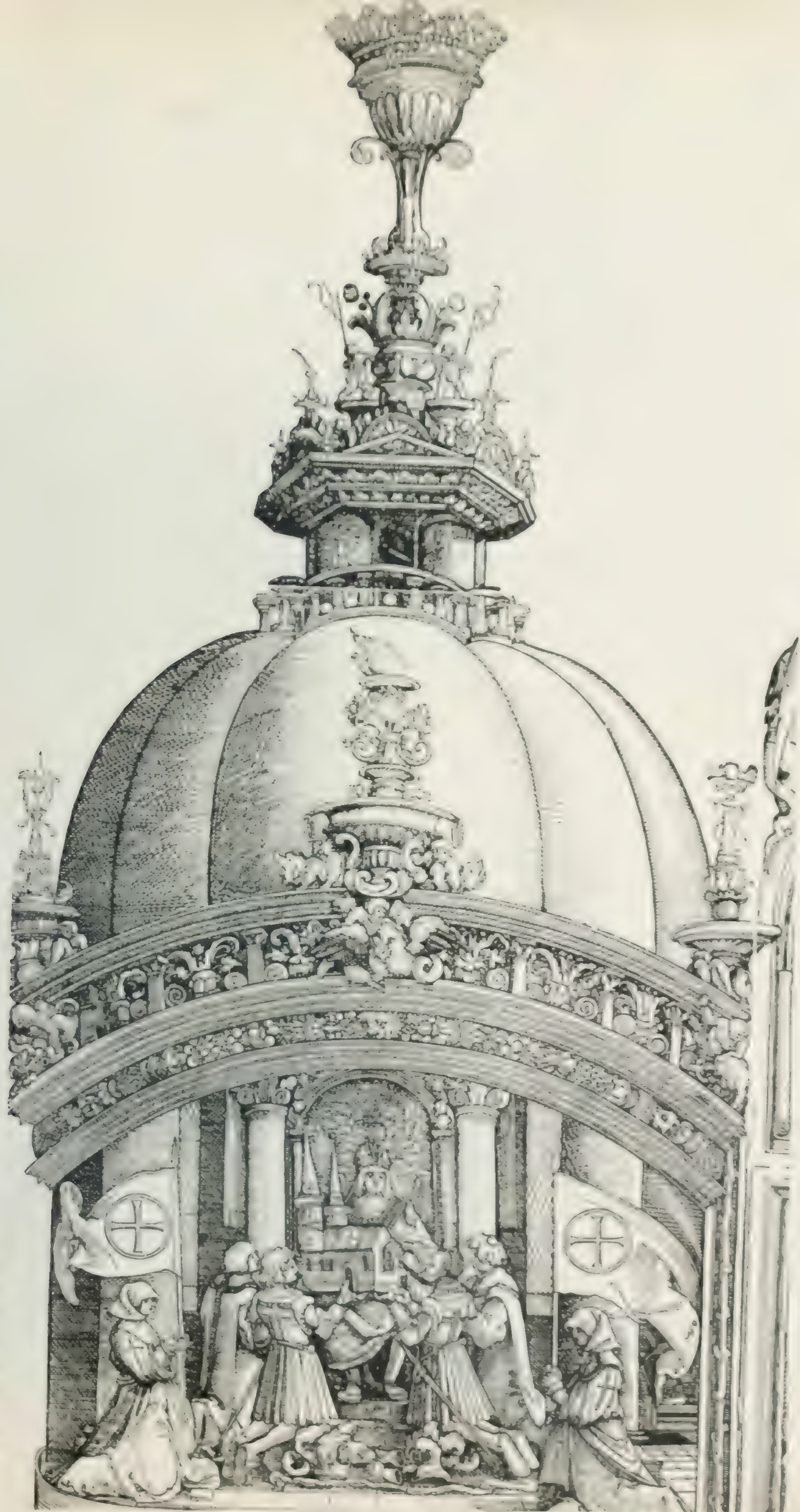


Christus in der Vorhölle



Tod Mariae

Aus der Holzschnittfolge der Sündenfall und der Erlösung des Menschengeschlechtes



Bekrönung des linken Turmes der „Ehrenpforte“ mit der Darstellung der Gründung des St. Georgsordens (nach Stabius)

Holzschnitt aus der „Ehrenpforte“ (verkleinert)



Kaiser Maximilian gelobt einen Kreuzzug
Holzschnitt aus der „Ehrenpforte"



Kaiser Maximilian mit dem Glücksrad
[illegible]

Ein Turnier unter Kaiser Maximilian

Holzschnitt aus der „Ehrenpforte"



Das Grabmal Friedrichs III. in St. Stephan zu Wien



Der Kaiserliche Schatz in Wiener Neustadt
Holzschnitt aus der „Ehrenpforte"



Kaiser Maximilian als Bauherr
Holzschnitt aus der „Ehrenpforte"



Ein Geistlicher kniet vor der h. Jungfrau



Die schöne Maria in einer Kirche stehend
(Holzschnitt)



Der h. Hieronymus in der Höhle
(Holzschnitt)



Der Fahnenträger in Landschaft
Holzschnitt



Der h. Georg
Holzschnitt



Das Opfer Abrahams



Josue und Kaleb tragen die Früchte des gelobten
Landes heim



B. 5.
Samm. 47

Die h. Familie auf der Flucht in einer Kapelle mit großem Taufbecken.

Holzschnitt



Die Auferstehung Christi



Altarentwurf für die Kirche der schönen Maria in Regensburg



B. 17

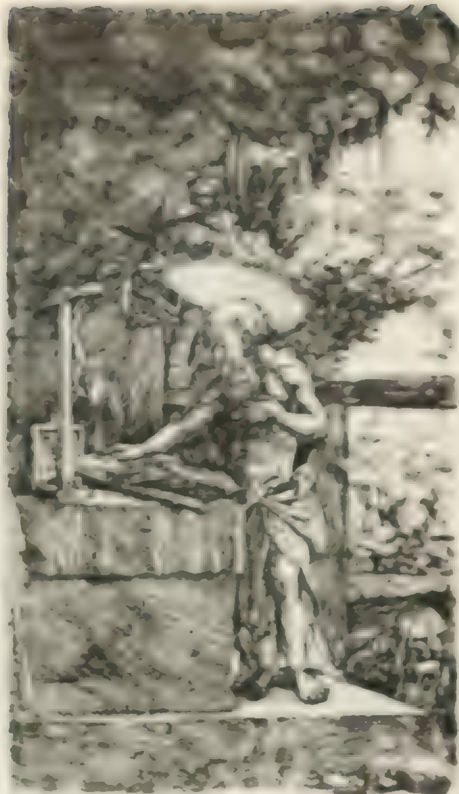
Madonna mit dem segnenden Kind in Landschaft



Christus am Kreuze



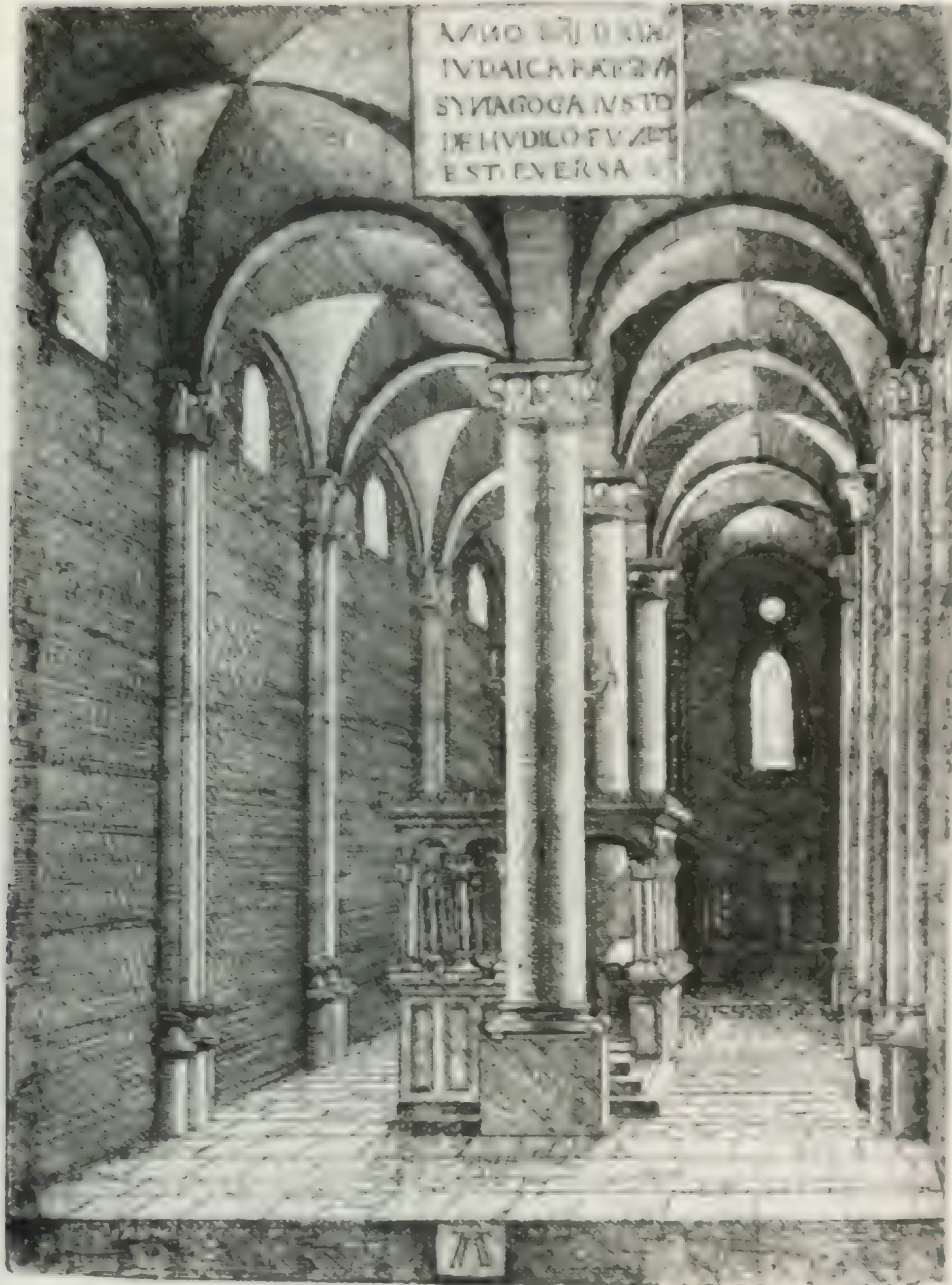
Die Madonna dem h. Johannes erscheinend



Der h. Hieronymus lesend



Der h. Hieronymus schreitend



B. 63

Das Innere der Synagoge von Regensburg (1519 zerstört)

Radierung



Schm. 71

Die Vorhalle der Synagoge von Regensburg

Radierung



Landschaft mit großer Fichte
Radierung



Landschaft mit großer Fichte



Landschaft mit Burg im Mittelgrund
Radierung



Landschaft mit Felsen
Radierung



Landschaft mit Fichten im Vordergrunde



Stadtansicht



Landschaft mit Fichte und Weiden
Radierung



Landschaft mit Burg
Radierung



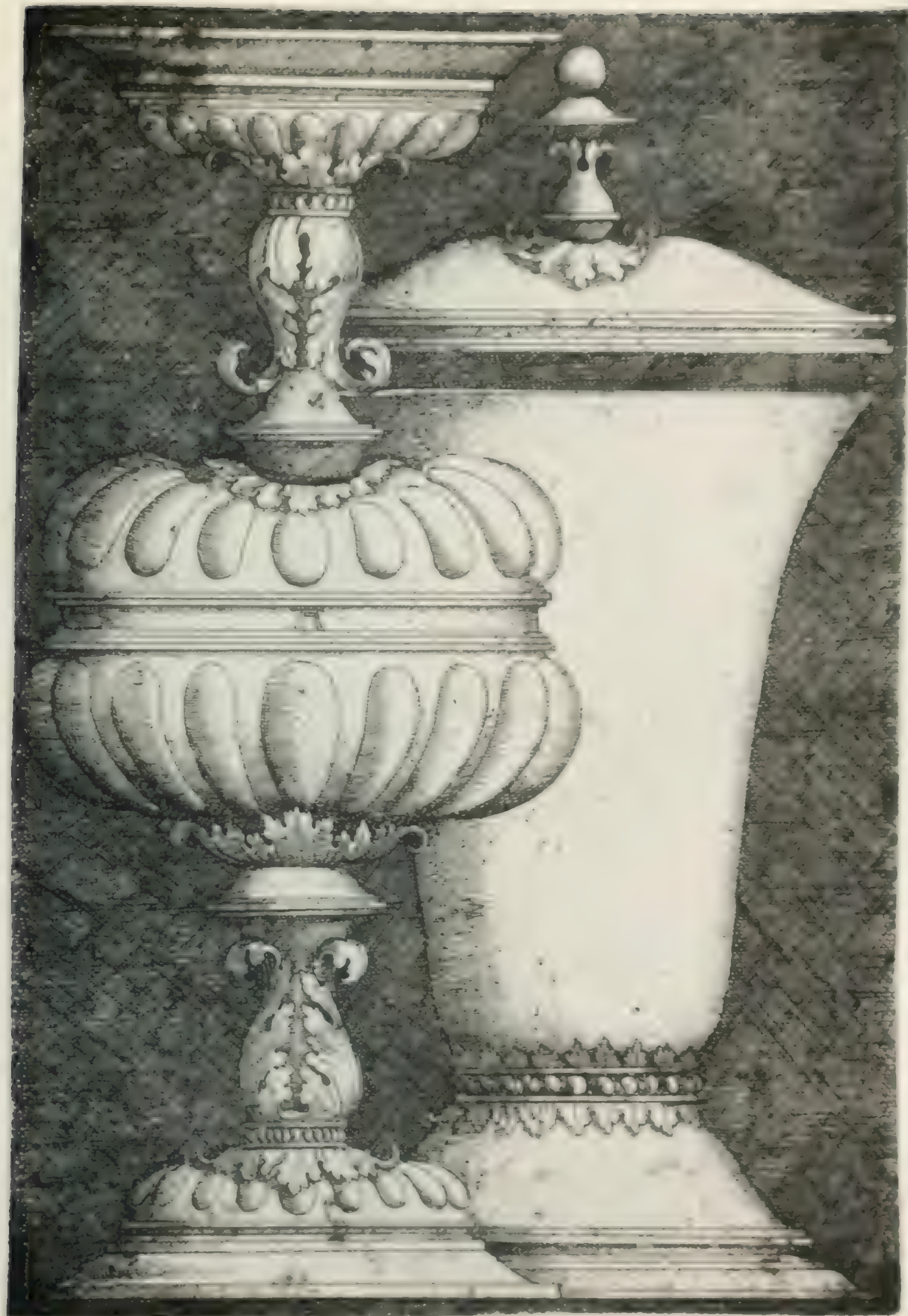
Landschaft mit Stadt und gebirgiger Ferne
Radierung



Pokal mit Deckel
Radierung



Pokal mit Deckel



Doppelpokal und Deckelbecher
Radierung



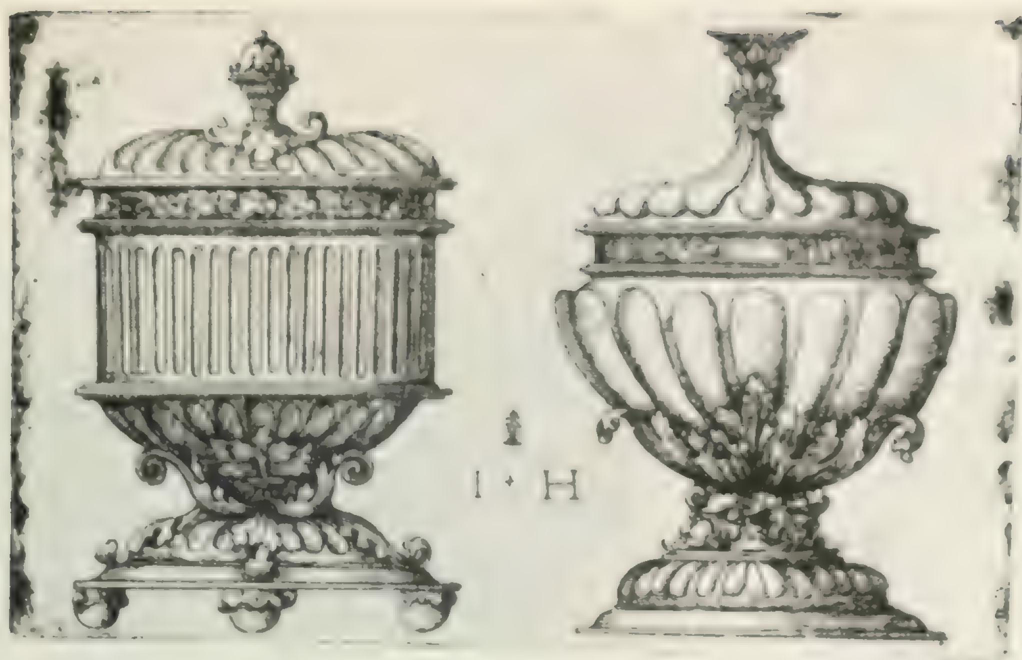
Entwürfe für Metallgefäße

Radierung



B 80

Pokal vor einer Nische





Hieronymus Hopfer: Kopien nach [illegible] Entwürfen für [illegible]
[illegible]



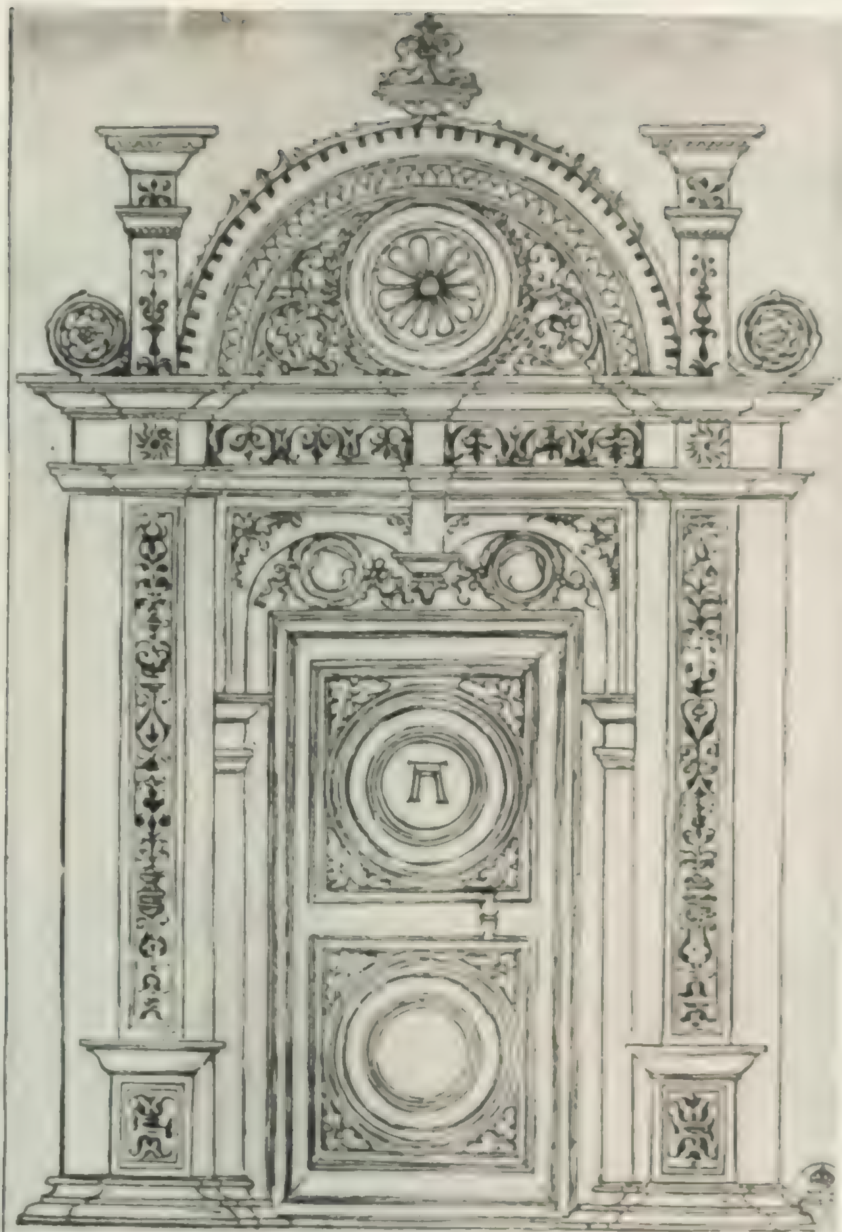
Hieronymus Hopfer, Kopien nach Pokalentwürfen Altdorfers



Hieronymus Hopfer, Kopien nach Pokalentwürfen Altdorfers.
Radierung (verkleinert).

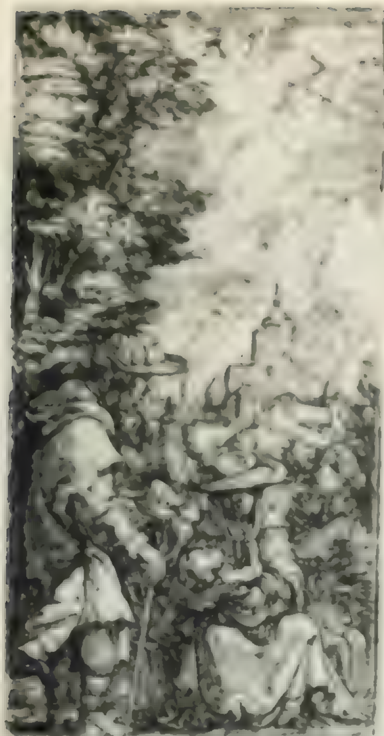






Schm 68

Türentwurf



B. und Schm. 5

Ruhe auf der Flucht



B. 11
Schm. 12

Madonna auf dem Halbmond



B. 23
Schm. [illegible]

Der hl. Sebastian an der Säule



B. 2
Schm. 17

Christus am Kreuze
(das „kleine" Kruzifix)



B. 6
Schm. 19

Christus vertreibt die Wechsler



B. 12
Schm. [illegible]

Die schone Maria
mit segnendem Kind



B. und Schm. [illegible]

Salomos Gotzendienst



B. 26
Schm. 30

Herkules bezwingt den nemeischen Löwen



B. 2
Schm. 41

Herkules, die Säulen tragend



B. und Schm. 3

Simson trägt die Tore von Gaza fort



B. und Schm. 1

Simson und Delila



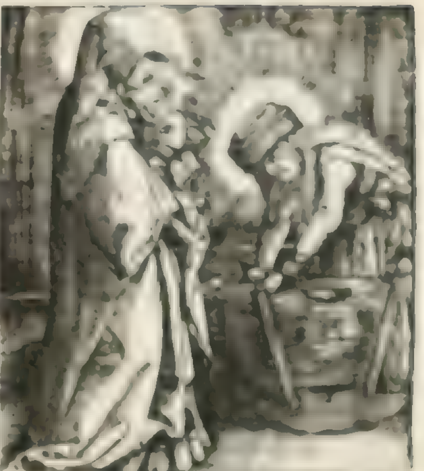
B. [illegible]
Schm. [illegible]

[illegible] von Engeln [illegible] (?)



B. 11
Schm. 7

Madonna auf dem Thron



B. 12
Schm. 8

[illegible]



B. 19
Schm. 54

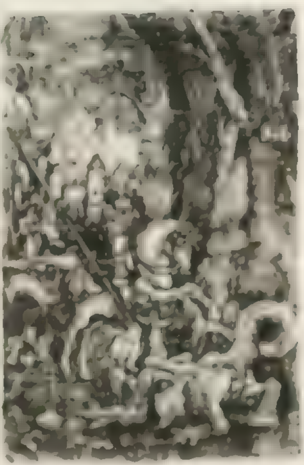
Der junge Heiland, segnend



Der hl. Christophorus



Judith



Der hl. Georg,
den Drachen tötend



Entführung einer Nymphe



Der Quell der Jugend



Horatius Cocles
in den Fluß springend



B. 43

Die Rache des Zauberers Vergil

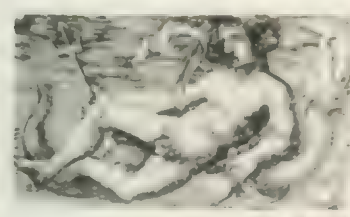


Mucius Scaevola
seine Hand verbrennend



B. 55
Schm. 63

Nachsinnender Mann



Neptun auf einer Seeschlange



Badende Frau



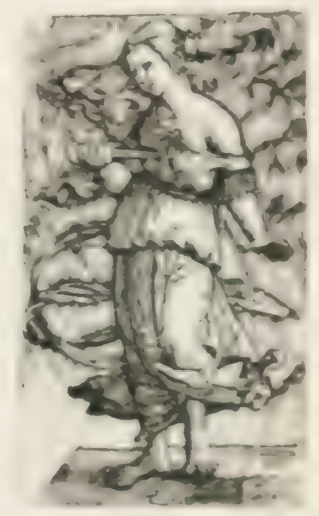
B. 38
Schm. 37

Überfall einer Nymphe



B. 58
Schm. 50

Weibliche allegorische Figur
(Lascivia ?)

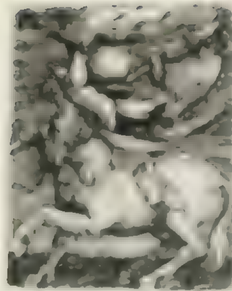


Der Selbstmord der Dido



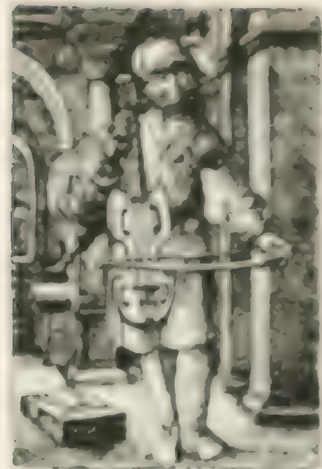
B. 52
Schm. 60

Der „kleine" Fahnenträger



[illegible]

Ein Kentaur



[illegible]

[illegible]



[illegible]

Genius mit Dudelsack



B. 46
[illegible]

Genius mit Steckenpferd



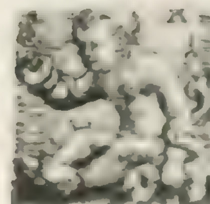
B. 61
Schm. 72

Bildnis Martin Luthers



[illegible]

[illegible]



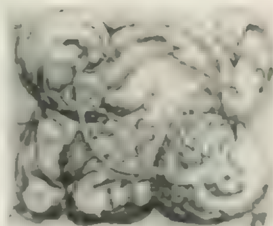
[illegible]

[illegible]



B. 32
[illegible]

Stehende Venus mit 2 Putten



[illegible]

Granatapfel mit Laubwerk

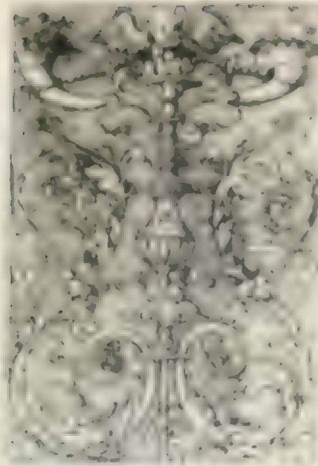


[illegible]
(vgl. Tafel 3)



B. [illegible]
Schm. [illegible]

Stehender Landsknecht



P. [illegible]
Schm. 74

Rankenornament



B. [illegible]
Schm. [illegible]

[illegible]



B. 39
Schm. 36

Triton und Nereide



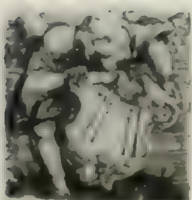
P. [illegible]
Schm. [illegible]

Der Ritter



B. [illegible]
Schm. [illegible]

Herkules und die Muse



Schm. [illegible]

Genius mit dem
Monogramm Altdorfers



B. [illegible]
Schm. [illegible]

Liegende Venus mit Putten



P. [illegible]
Schm. 76

[illegible]



B. 33
Schm. 32

Kauernde Venus



Der Baßgeigenspieler



[illegible] nach dem Bade



B. 65
Schm. 75

Rankenornament



Krieger mit Hellebarde



Rankenornament



W. Huber, Die h. Familie

Holzschnitt



W. Huber, Die drei Landsknechte



W. Huber, Die drei Landsknechte



W. Huber, Martin Wildemann

Holzschnitt (alt koloriert)



W. Huber, Christus in Emmaus.
(Holzschnitt)



W. Huber, Der hl. Christophorus
(Holzschnitt)



W. Huber, Christus am Kreuz



W. Huber, Christus am Kreuz



W. Huber, Der h. Georg bekämpft den Drachen

[illegible]



W. Huber, Die Anbetung des Kindes



W. Huber, Die Anbetung der Könige



W. Huber, Die Beschneidung Christi
Holzschnitt



W. Huber, Die Darstellung im Tempel
Holzschnitt



W. Huber, Pyramus und Thisbe



W. Huber, Das Urteil des Paris